Toulouse-Lautrec

MODEST MORARIU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Toulouse-Lautrec

VOCAȚIE ȘI DESTIN

S-ar părea că opera lui Toulouse-Lautrec este rezultatul unei patetice complicități între vocația artistului și destinul omului. Tragic, destinul său îl înrolează în acea categorie de artiști care au justificat din plin denumirea de «blestemați». Edificarea operei lor singulare se face cu prețul unei existențe singulare, printr-o corelare funcțională ce și-ar putea găsi metafora poetică în arhaicul sacrificiu al constructorului.

Sînt opere ce n-au nevoie de sprijinul biografiei pentru a ni se revela impulsurile care le-au cristalizat, și altele pentru a căror înțelegere biografia este un auxiliar prețios, tragismul ei părînd să provoace și să întrețină actul creator. Nu pentru că n-ar putea trăi prin ele însele; orice creație autentică trăiește autonom, sieși suficientă, și, într-un fel, își ucide creatorul surghiunindu-l în zona interesului pur istoric, în timp ce ea însăși transcende istoria. Cunoașterea existenței sale, atunci cînd timpul și-a asumat grija de a-i încîlci urmele, ajunge să țină, mai mult sau mai puțin, de informația anecdotică. Știută însă, biografia așa numitor «blestemați» ilustrează un alt tip de relație între creator și operă, ajută cunoașterea a ceea ce am numi, cu un termen foarte la modă pe vremea lui Lautrec, fiziologia ei, și în același timp adîncește perceperea, grație acelui fior simpatetic născut din elanul generos de solidarizare umană cu un destin dureros de omenesc.

În primul caz, avem de-a face cu artiști ca să spunem așa normali, în măsura în care admitem, ceea ce este greu de admis, că un creator poate fi un ins absolut normal, cu alte cuvinte un mediocru absolut, cînd, de fapt, avem de-a face cu o «anormalitate normală» ce nu șochează neapărat prin extravaganțe biografice. Tipul ideal al acestei categorii este artistul clasic, pe care, teoretic, îl putem imagina lipsit de biografie, cu condiția să-l găsim în stare pură. Un astfel de artist răspunde nemijlocit unei comenzi și se conformează unui program tematic și estetic prestabilit, creînd o operă obiectivă ca exponent al unei colectivități, iar interesul va fi atras mai degrabă de biografia colectivității însăși decît de cea strict personală a artistului. Cei din a doua categorie, în schimb, sînt atît de pecetluiți de existența lor, încît biografia pare să-și anexeze opera, uneori, și întotdeauna o luminează. Prezențe insulare și inimitabile, ei sînt întotdeauna și înnoitorii care sparg canoanele oficializate și, îmbogățind limbajul artei, produc mutațiile din imaginarul ei.

Cronică mai mult sau mai puțin scandaloasă a unei epoci, opera lui Toulouse-Lautrec este în primul rînd expresia de excepție a unei condiții subiective. Asimilînd determinările exterioare ale epocii și ale mediului, atît de propice tocmai geniului său, ea ni se pare a fi în substanța ei produsul circumstanțelor biografice ale unui damnat. Așa cum ni se înfățișează retrospectiv, determinările exterioare par auxiliarii necesari întru împlinirea destinului său. Fără complicitatea biografiei sale, ar fi fost el artistul care a devenit? Ar fi pictat Toulouse-Lautrec ceea ce a pictat dacă n-ar fi avut biografia lui Toulouse-Lautrec? Devenim ceea ce sîntem printr-un joc foarte complex de cauze și efecte, și în existența oricui apare undeva un *dacă*, mai evident sau mai ascuns, ale cărui consecințe incalculabile dau unei vieți acel sens care în evocarea ei retrospectivă se convertește în destin. Și iarăși ne putem întreba dacă, fără fatalitatea înfățișării sale, Toulouse-Lautrec ar fi devenit Toulouse-Lautrec, dacă existența lui nu s-ar fi pierdut cumva în anonimatul vieții mondene de epocă, pentru care totul îl predestina: origine socială, educație, mentalitate de clasă, avere? Faptul că avea talent la desen încă n-ar însemna prea mult. Un anumit talent pentru artele plastice era tradițional în familia Lautrec, moștenit parcă, odată cu titlurile ce urcă, se pare, pînă în vremea cruciadelor și sînt în orice caz atestate în forma cunoscută în 1527, prin vicontele Antoine de Toulouse-Lautrec-Monfa. Îl avea străbunicul său, de la care se păstrează

în castelul Bosc cîteva portrete remarcabile în acvaforte, în pastel și în creion; îl avea și tatăl său, contele Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa, personaj fantezist ale cărui extravaganțe ilustrează atît de bine existența oțioasă și foarte *fin-de-siècle* a clasei sale. În răgazul dintre o partidă de vînătoare cu șoimi și o escapadă în care apare deghizat în cowboy sau prinț cerchez conducînd atelaje superbe, el modelează cu virtuozitate statuete de cai și de cîini, sau desenează. Îl aveau, de asemenea, și frații acestuia, Odon și Charles. « *Fiecare becață doborîtă de feciorii mei*, obișnuia să spună bătrîna contesă Gabrielle, bunica lui Henri, *le oferă trei plăceri: cea de-a o împușca, cea de-a o desena și cea de-a o mînca* ».

Nici un Lautrec, cu toate acestea, n-a ajuns artist profesionist. Pentru clasa din care fac parte, pictura nu este decît un divertisment, printre altele. A deveni însă artist de profesie, cînd ești aristocrat, nu poate fi decît o absurditate. Calitatea „superioară" de aristocrat este incompatibilă cu orice fel de altă îndeletnicire, cînd aceasta nu îi este subordonată. Artistul de meserie, bun pentru a împodobi anturajul unui aristocrat, e privit cu o bunăvoință superioară ce nu strică să fie condimentată și cu un grăunte de dispreț. Pentru cel care deține puterea și prestigiul social, fie el și un agramat, și chiar în civilizata noastră Europă, ca să nu invocăm Asia antică unde un poet sau un pictor putea fi înscris în inventarul de zestre al unei prințese, funcția de „obiect" a artistului pare firească. Iată însă că, spre oroarea în cele din urmă resemnată alor săi, un autentic Lautrec își asumă arta ca destin. Și aceasta pentru motivul simplu și profund că era schilod. « *Cînd te gîndești*, mărturisește chiar el, *că dacă aș fi avut picioarele ceva mai lungi, nu m-aș fi apucat niciodată de pictură*».

Nimic în primii ani de viață ai micului Henri nu prevestește acest destin. Copil plăpînd, e drept, cu o creștere cam înceată, nițel peltic, altminteri însă cît se poate de normal, el pare promis unei existențe vrednice de condiția lui socială. Inteligent și vioi, e tartorul armatei de veri și verișoare cu care crește laolaltă. « *Henri*, scrie bunica lui, *cîntă din zori și pînă-n seară. E un adevărat greiere care înveselește toată casa. Plecarea lui ne lasă totdeuna un mare gol, căci umple locul cît douăzeci de persoane.* »

Cum este și firesc, primește o educație foarte aleasă. Învață greaca, latina, germana, engleza și, pentru că de mic vădește o aptitudine deosebită pentru desen, nu este neglijată nici educația artistică, sub îndrumarea unchiului Charles și a pictorului animalier Princeteau, un personaj destul de singular, surdomut din naștere, altminteri monden și elegant, bun prieten cu contele Alphonse. Un adevărat gentilom trebuie să strălucească în toate. De ce nu și în artă? Așa cum e bine ca o domnișoară de bună condiție să cînte la pian, de pildă. Desigur nu pentru a ajunge mare pianistă, evident. Subiectele alese, cu care umple caiete întregi, sînt cele ce exprimă însăși condiția lui socială privilegiată:

Desene din perioada adolescenței

cai, trăsuri, călăreți, cîini, păsări, căprioare. Ceea ce izbește este preferința, încă de pe atunci, pentru tot ce se exprimă în mișcare. Dinamismul specific operei sale de mai tîrziu va fi interpretat de unii exegeți ca modalitate compensatorie a unei frustrații. «*Astfel, și cu mîna, el desfășoară toate virtuozitățile corporale pe care existența i le-a refuzat*». Desigur că așa este; că frustrarea exacerba o anumită propensiune interzisă de viață, dînd expresie acelei relații simbolice dintre subiectul reprezentat și aspirațiile interioare. Nu-i mai puțin adevărat însă că această vocație pentru reprezentarea dinamică exista oricum.

Autoportret, 1895

Două fracturi succesive, în perioada pubertății, prima a femurului stîng, în 1878, cea de a doua a femurului drept, în toamna anului următor, îl închid definitiv pe Toulouse-Lautrec în fatalitatea sa biologică. Nu aceste fracturi sînt însă cauza opririi creșterii sale; ele sînt efectul adevăratei cauze: o boală a țesuturilor osoase explicabilă, probabil, printr-o ereditate tarată de înrudiri consanguine. Doctorul Gaston Lévy, care a examinat retrospectiv cazul Lautrec, a descoperit că o verișoară a pictorului suferea și ea de nanism.

Așa cum îl descriau contemporanii săi, Lautrec n-avea de cîștigat din înfățișarea sa fizică. Într-un portret tot atît de neîndurător lautrechian pe cît de neîndurător fusese și artistul cu ea, cîntăreața Yvette Guilbert îl descrie precum urmează: «*Închipuiți-vă un cap negru, uriaș, o față foarte colorată și neagră de păr, unsuroasă, un nas cu care să împodobești două fețe, și-o gură! O gură spintecînd figura de la o ureche la cealaltă, cu mucoasele buzelor formidabile și de culoare vînăt-trandafirie, teșite și fleșcăite, tivind crăpătura aceea groaznică . . . și obscene!*» Și acest cap trebuie închipuit pe un trup cu care nu depășea, laolaltă, un metru și cincizeci și doi de centimetri, înzestrat cu picioare de pitic ce purtau, în mersul lor legănat, ca de rață, torsul unui bărbat normal.

Este adevărat că inteligența și farmecul său, evidente mai ales, cum tot Yvette Guilbert o spune, în ochii negri și mari, sclipitori de maliție, de căldură și de vioiciune, îl răscumpărau față de prietenii săi, dar nu și față de el însuși. «*Natura m-a trădat*», spune chiar el într-un moment de întristare mărturisită. Deși, în general, bravează, din cînd în cînd îi scapă confesiuni ce dovedesc că omul Lautrec și-a trăit viața cu sentimentul permanent al frustrării. Oricîtă plăcere inteligentă ți-ar da simțul umorului față de tine însuți, nu-i deloc plăcut să constați: «*Semăn cu o cafetieră*». Prietenului, său, poetul Romain Coolus, îi spune într-o zi: «*Cei ce zic că nu le pasă, le pasă al dracului, căci dacă nu le-ar păsa n-ar zice că nu le pasă*». Pentru acela care se considera un *sinucigaș moral*, toată viața va fi un efort de a se suporta pe el însuși: «*Trebuie să știi să te suporți pe tine însuți*». Tot ce înseamnă viața unui om normal, și în primul rînd iubirea, după care jinduiește dar e prea mîndru s-o cerșească, îi este interzis. Singura ale-

gere pentru care își simte o șansă este arta. Încă în 1880, la Barrèges, cu piciorul în ghips, scrie: «*Sînt foarte singur toată ziua. Citesc un pic, dar în cele din urmă mă apucă durerea de cap. Desenez și pictez cît pot mai mult, pînă îmi obosește mîna, iar cînd începe să se întunece, aștept să aflu dacă Jeanne d'Armagnac* (verișoara lui de care e îndrăgostit) *va veni la patul meu. Cîteodată vine și binevoiește să mă distreze și să se joace cu mine, iar eu o ascult vorbind, fără să mă încumet s-o privesc. E atît de înaltă și atît de frumoasă! Iar eu nu-s nici înalt, nici frumos.*»

Complexul inferiorității sale fizice îl va tortura toată viața, oricît ar încerca să se consoleze. Propriile sale cuvinte din perioada cînd învăța în atelierul lui Cormon, consemnate de prietenul său, pictorul François Gauzi, aduc o mărturie de un sfîșietor dramatism: «*Sînt mic, dar nu-s un pitic. Fontinelle* (un pitic din Montmartre) *în schimb, e un pitic adevărat și strengarii de pe stradă l-au fugărit deseori; știe toate casele Parisului care au două ieșiri și mi-a propus să-mi dea lista lor. Am refuzat. N-am nevoie de ea; pe mine copiii nu m-au necăjit niciodată.*»

Deși îl acaparează total, deși devine modul său esențial de a exista, arta nu-l va salva din deznădejdea care treptat se va accentua și-l va ucide la vîrsta de 37 de ani, după o existență de sinucigaș înscrisă parcă sub acel îndemn exasperat din *Jurnalul* lui Jules Renard: «*Să ne surmenăm, să ne surmenăm ca să trăim repede și să murim mai degrabă.*». În 1888, Arsène Alexandre nota: « *Vizibil, pentru ochii prieteni, el începe să ardă din ce în ce mai repede. E dintre cei care vor să trăiască mult dintr-odată ca să termine mai repede și a căror bătrînețe n-apuci s-o vezi.*“ Artistul împlinit nu va răscumpăra ratarea omului. Așa cum ni se impune atunci cînd interpretăm nu reușita artistului, ci relația intimă dintre om și opera sa, cînd vrem să cunoaștem și elemente ce ies din sfera

Autoportret

strictă a criticii de artă și ilustrează un caz omenesc, creația acestui mare artist ni se pare a fi divertismentul superior al unei conștiințe tragice, o evadare dintr-o condiție mizerabilă. « *Viața e frumoasă!* » este o expresie devenită la el automatism de limbaj. Viața interzisă. « *El, care n-ar fi vrut pretutindeni și întotdeauna decît să trăiască*, va scrie prietenul care l-a cunoscut atît de bine, Thadée Natanson, *era condamnat să privească doar. Dintre toate perfecțiunile, nu era alta după care să jinduiască mai mult ca cea a mus-culaturii*».

Cu cîțiva ani înainte de a muri, în 1895, confruntarea lăuntrică ce punea față în față omul și artistul, îl face să exclame în fața tablourilor sale: « *Asta nu-mi va da picioarele înapoi . . . pictezi pentru că n-ai ceva mai bun de făcut.*»

CEA MAI PRIMEJDIOASĂ MESERIE

Lecțiile lui Princeteau și apoi ale lui John-Lewis Brown, un bordelez de origine irlandeză, pictor de scene militare și sportive, sfaturile lui Forain și, mai ales, desenele pline de vervă ale acestuia, surprinzînd scene de viață pariziană, fixează prima etapă a uceniciei artistice a lui Lautrec.

Producția sa din această perioadă, căreia i-am putea fixa ca limită anul 1882, este extrem de bogată; sute de desene, a căror spontaneitate și dinamism se asociază cu o remarcabilă ascuțime de observație, capabilă să vadă amănuntul și ipostaza semnificative. Caietele de școală, manualele înțesate de desene devin argumentul unei vocații irepresibile. Marile manevre militare din 1880, cînd trupele sînt cantonate chiar în preajma castelului Bosc, îi inspiră o amplă suită de desene reprezentînd husari, dragoni, artiliști surprinși individual sau în grup, executată cu un brio ce demonstrează un desenator înnăscut. În iarna anilor 1880—1881, în timp ce se afla la Nisa, condamnat la nemișcare pentru diverse tratamente medicale, alcătuiește, sub titlul *Zig-Zags*, jurnalul ilustrat al acestui sejur, și îl dedică verișoarei sale Madeleine Tapié. Scene pline de umor însoțesc textul, vădind interesul pentru tipologia umană al unui observator spiritual. În vara anului următor, în timp ce se pregătește pentru a doua sesiune de bacalaureat, ilustrează într-o suită de douăzeci și trei de desene în peniță o nuvelă a prietenului său Devismes: *Cocotte*, povestea emoționantă a uciderii unui cal bătrîn.

Am putea spune că anul 1882 pecetluiește destinul său de artist. La stăruințele unchiului Charles, Henri primește încuviințarea de a se fixa la Paris, pentru a se consacra picturii. «*Ce studii în perspectivă!* îi scrie el entuziasmat unchiului binevoitor, *. . . Princeteau delira, tata nu mai pricepea absolut nimic. La cîte nu m-am gîndit, am visat chiar la Carolus Duran. În sfîrșit, iată care cred că este planul cu cele mai multe șanse: Școala de bele-arte, atelier, Cabanel sau frecventarea atelierului lui René. În sfîrșit, bat cîmpii. Sper că asta o să-ți facă plăcere, căci dumneata ești cel care a aprins în mine scînteia mîzgălitului . . .*»

Cum de la Princeteau nu mai are ce învăța, se impune necesitatea unor studii sistematice. Prin compatriotul său meridional Henri Rachoux, intră în atelierul lui Léon Bonnat, celebritate academică a celei de a III-a Republici, foarte prețuit pictor de peisaje, scene istorice și mai ales portrete oficiale în care înfățișează, cum spune Gustave Coquiot «*pe fonduri fioros de afumate cu zeamă de tutun de mestecat . . . toate fețele și profilurile elitei clasamentului social.*»

Nu-i geu de închipuit cît de contrariante trebuie să fi fost pentru temperamentul spontan al lui Lautrec lecțiile acestui meșteșugar rece, rigid, solemn și banal. Spre deosebire de Princeteau, care îi recomanda culorile luminoase, Bonnat îl obligă la un colorit sumbru, el însuși pictînd în tonuri bituminoase ce inspirau elevilor săi comparații deloc academice. Cu toate acestea, Lautrec copiază de zor capete inerte de ipsos și desenează după model, convins de necesitatea însușirii temeinice a meșteșugului picturii. Or, ca meșteșugar, Bonnat era o capacitate. Ecouri ale lecțiilor sale stăruie în unele lucrări de mai tîrziu ale elevului, și nu fără folos, cum se poate vedea în *Spălătoreasa* din 1889, a cărei siluetă viguroasă se decupează într-un contrast puternic pe fondul de brunuri. Ele vor reveni mai insistent, mai dramatic, în picturile executate către sfîrșitul vieții. Există însă, în acest moment al uceniciei, tentații mai puternice, care precumpănesc. O lucrare mai importantă, printre altele, *Contesa de Toulouse-Lautrec dejunînd la Malromé* (1883) vădește receptivitatea lui la seducția impresionismului.

După un stagiu de cincisprezece luni în atelierul lui Bonnat, odată cu numirea acestuia la Școala națională de bele-arte, Lautrec îl părăsește, continuîndu-și instrucțiunea artistică în atelierul lui Fernand Cormon, elev al lui Cabanel și al lui Fromentin, autor de scene preistorice și merovingiene. *Întoarcerea de la o vînătoare de urși în epoca de piatră* este, bunăoară, titlul unui tablou de-al său înfățișînd niște troglodiți îmbrăcați în piei de animale. Spre deosebire de Bonnat, Cormon, excelent tehnician, e un profesor tolerant. Chiar prea tolerant după părerea elevului său, care i se plînge unchiului Charles, în 1883 «*Corecturile lui Cormon sînt mai binevoitoare decît ale lui Bonnat. Se uită la tot ce-i arăți și te încurajează din toată inima. Ai să te miri foarte tare, dar mie nu-mi prea place asta! Într-adevăr, biciul fostului meu patron mă băga în viteză și nu mă cruțam. Aici, sînt nițel agasat și-mi trebuie curaj să fac conștiincios un desen pe care o exactitate aproximativă l-ar face acceptabil în ochii lui Cormon. În ultimele două săptămîni el a pus totuși șaua pe noi*

și i-a scuturat bine pe vreo cîțiva, printre care mă număr și eu. De aceea m-am apucat iar de treabă cu elan . . .»

Prea marea toleranță a lui Cormon se răscumpără însă prin climatul efervescent care domnește în atelier. Printre colegii de aici se numără Émile Bernard, eliminat în scurtă vreme pentru insubordonare, Louis Anquetin, inventatorul de mai tîrziu, împreună cu Bernard, al cloazonismului, René Grenier, soțul unui fost model al lui Degas, Lily, și Van Gogh, cu care se împrietenește și lucrează alături timp de doi ani. Dealtfel, această prietenie se vădește în anumite afinități de factură, mai ales într-o seamă de portrete: *Van Gogh*, *Juliette Pascal*, *Gauzi*, *Contesa Adèle de Toulouse-Lautrec în salonul castelului Malromé*, toate din 1887; *Femeie în atelier*, din 1888, în care transpune cu mici deosebiri portretul-compoziție *Moș Tanguy*, executat de Van Gogh, cu doi ani în urmă. Observînd, odată cu alții, aceste afinități vizibile, Joseph-Émile Muller menționează liniile și hașurile — care animă cîmpurile luminoase — mai lungi însă la Lautrec, mai suple și nejuxtapuse. Deosebirea aceasta ni se pare a separa funcțiile lor diferite: la Van Gogh ele introduc valorații «pictural-expresioniste», în timp ce la Lautrec sînt mai degrabă plasa în care desenatorul captează formele.

Anii de studiu în atelierele lui Bonnat și Cormon — încheiați prin 1887 — în care artistul își desăvîrșește meșteșugul, se prelungesc în căutări ce durează pînă prin 1890. Sînt căutări ce pun mereu față în față pictorul și desenatorul, pentru a forța o opțiune. Cariera lui ulterioară atestă însă o fericită conviețuire. Cormon îl prețuiește și îi propune să colaboreze cu el, întîi în 1884, la un mare ansamblu decorativ, apoi, împreună cu Rachou, la ilustrarea unei ediții complete a operei lui Victor Hugo. În ciuda acestor succese, însușirea meșteșugului picturii» . . . *mult mai anevoios decît greaca și latina, dacă vrei să-l faci ca mine, cu seriozitate*», cum declară într-o scrisoare, naște neliniști și îndoieli care izbucnesc deseori în mărturisiri deznădăjduite: «*Nu sînt deloc pe cale de a regenera arta franceză*, îi scrie el bunicii sale, în 1883, *și mă zbat cu o biată hîrtie care nu mi-a făcut nici un rău, și pe care nu fac nimic bun.*»

Prea individualist pentru a se supune ușor convențiilor, știe însă că această supunere este necesară disciplinării talentului său și se străduiește s-o accepte cu eforturi istovitoare: «*Nu pot și gata. Sînt obligat să-mi astup urechile și să mă dau cu capul de pereți — da — și totul pentru o artă care fuge de mine și nu va ști niciodată cît mă chinuiesc pentru ea*». (1883). Idealul său este pictura vechilor maeștri, Cranach, Piero della Francesca: «*Vreau să pictez simplu ca cei vechi, a căror pictură seamănă cu cea de pe tăbliile unei trăsuri*». Uneori, momente de satisfacție răscumpără necontenita zbatere, și atunci declară mai împăcat: «*Sînt fericit că nu dau chiar totdeauna cu bîta-n baltă*».

Odată cu studiul de atelier, Lautrec urmărește viața artistică a Parisului, vizitează muzeele, saloanele unde expun oficialii Jacquet, Bonnat, J.-P. Laurens, Roll etc., expozițiile, fixîndu-și preferințele, atras, firește, de mișcarea înnoitoare a impresioniștilor, dar mai ales de artistul spre care îl atrage cea mai puternică afinitate și care îi va oferi cel mai exemplar model: Degas.

Nu mai puțin decisiv este contactul său în această perioadă cu arta japoneză. În anul 1883, la Galeria Georges Petit, se deschide o importantă expoziție de artă japoneză; tot în anul acesta, Lautrec începe să colecționeze stampe. Două kakemonouri de ale sale vor apărea ca element decorativ în portretele de mai tîrziu ale doctorului Bourges și fotografului Paul Sescau, din 1891. Seducția pe care o exercită asupra lui arta japoneză este atît de mare, încît plănuiește chiar o călătorie în Japonia. Japonismul e de altfel o modă atît printre literați, ca un exotism ispititor, cît și printre pictori care folosesc sugestiile foarte puțin academice ale stampei: bidimensionalitatea, absența perspectivei centrale, rafinarea mai sofisticată a liniei, simplificarea motivelor și folosirea unor mari suprafețe monocrome, combinațiile cromatice mai insolite. În utilizarea acestor sugestii, Degas, Van Gogh îl preced, dar Lautrec le va folosi fără egal în grafica de mai tîrziu. Preferații lui sînt Harunobu și Utamaro. Influența japoneză va opera ca agent important, nu singurul, precum se va vedea, și în fixarea tematicii sale: teatrul, circul, bordelul sînt motive frecvente ale artiștilor integrați în acea vastă mișcare cunoscută în pictura de gen a secolelor XVI—XVIII sub denumirea *ukiyo-e*. Utamaro, de pildă, este autorul unui ciclu intitulat *Douăsprezece ore în casele verzi*, care ne trimite direct la imaginile lui Lautrec din «casele închise».

Artistul din această perioadă e întregit de omul simpatic, pe care a-l imagina ca pe un infirm veșnic înduioșat de nefericirea lui înseamnă a sacrifica adevărul complex în favoarea unei simplificări melodramatice. Prima lui calitate este curajul cu care își

înfruntă destinul, menținîndu-și, încă, un echilibru. François Gauzi ne oferă portretul lui Toulouse-Lautrec din perioada Cormon: «*Lautrec avea darul de-a atrage simpatia; toți colegii săi îl iubeau; niciodată nu adresa nimănui vreun cuvînt agresiv și nu căuta să-și bată joc de ceilalți; glumea pe seama lui și a prietenilor săi din vîrful creionului. Nu-i plăcea zeflemeaua pariziană care atacă și descumpănește victima; totdeauna găsea însă vorbe de duh, pitorești și sugerînd imagini . . .*» Mărturia lui Henri Rachou întregește acest portret: «*Ceea ce m-a izbit la el este magnifica sa inteligență, veșnic trează, marea lui bunătate față de cei care îl iubeau și cunoașterea desăvîrșită a oamenilor. Niciodată n-am văzut să se fi înșelat în aprecierea colegilor săi. Era un psiholog neîntrecut, nu-și deschidea sufletul decît celor a căror prietenie o verificase și-i trata uneori pe ceilalți cu o degajare apropiată de cruzime. Dovedind o educație desăvîrșită cînd vroia, Lautrec vădea un simț exact al măsurii, adaptîndu-se tuturor mediilor.*» Sporturile exercitau asupra lui o semnificativă atracție: face excursii, merge la vînătoare, canotează, practică velele, înoată «*ca un broscoi, dar bine și repede*», se exersează cu niște haltere care întregesc inventarul eteroclit din atelierul său. În sfîrșit, fotografii numeroase îl înfățișează participînd întotdeauna plin de voioșie la tot soiul de înscenări hazlii, împreună cu amicii săi, și în cele mai felurite travestiuri: apaș, samurai, derviș, răcan, curtezană, copil de cor. « Greierele» pomenit în scrisorile contesei Gabrielle mai supraviețuiește.

Desen din timpul manevrelor din 1880

Tot acuma însă, începe și « coborîrea» lui Lautrec în acel climat social și moral spre care îl mînă o determinare irezistibilă și care, măcinînd omul, va fi revelatorul geniului său artistic. Artistul Lautrec se va naște treptat din ruinele omului. Ca toți « blestemații», plătește cu propria lui ființă, absorbit treptat și dizolvat de lumea pe care o alege, și care îl alege. Începe să bea și alcoolul îl va supune, iar această supunere operează în virtutea unui principiu de selecție. Nimeni nu intră în viciu fără o motivare ce trebuie căutată în însăși natura sa. Dar coborîrea aceasta nu se produce fără o rezistență în care trebuie să vedem refuzul acelei decăderi traduse din perspectiva clasei sale privelegiate prin verbul expresiv *s'encanailler*, a te *încanalia*, a frecventa *canalia*, adică oameni de condiție socială inferioară și de moravuri nu tocmai oneste.

Cu existența asigurată la nivelul condiției sale aristocratice, Lautrec ar fi putut trăi o viață « cuviincioasă» într-unul din castelele familiale sau într-un « *hôtel*», la Paris, unde ar fi desenat și pictat mai departe cai, scene de vînătoare și alte subiecte « decente». Ca unchiul Charles. Rutina igienică a unei astfel de existențe i-ar fi asigurat o viață « onorabilă». Sau ar fi putut ajunge un alt Bonnat. De pericolul vieții în care se pregătea să intre fusese avertizat. Nu numai de familie. La inaugurarea noii capele de la castelul Bosc, Monseniorul Bourret, episcop de Rhodez, îi spusese: « *Dragul meu băiat, ți-ai ales cea mai frumoasă meserie, dar și cea mai primejdioasă.*»

Pe drumul acesta primejdios pe care s-a angajat, tînărul artist nu are de pătruns doar arcanele meșteșugului ales, plătind tot tributul de incertitudini chinuitoare, ci trebuie să facă și efortul de a se aclimatiza la moravurile mediului interlop, el, aristocratul cu un arbore genealogic pe care i l-ar invidia suverani europeni cu blazoane de dată

mult mai recentă. Într-o scrisoare din 1883, îi mărturisește unchiului Charles situația sa dilematică: « *A trebuit să fac eforturi, știi și dumneata la fel de bine ca mine, și, împotriva voinței mele, duc din plin viața de boem deși nu mă prea obișnuiesc cu acest mediu. Mă simt atît mai puțin în largul meu pe Colina Montmartre cu cît mă frînează o sumedenie de considerente sentimentale pe care va trebui neapărat să le uit dacă doresc să fac ceva.* »

Nu-i mai puțin adevărat că, în ciuda refuzului de principiu, « încanalierea » exercită o tentație la care clasele privelegiate sînt foarte sensibile. Atracția pentru un anume exotism social se însoțește cu vocația secretă a detracării, născută dintr-un complex obscur de culpă socială și din oboseala de a-și mai păstra identitatea proprie. Așa se explică jubilarea masochistă cu care distinșii clienți ai cabaretului *Mirliton* încasau bruftelile lui Aristide Bruant, care satisfăceau exigențele mizeriei lor interioare. Cum în spațiul balcanic mateicaragialesc, giumbușlucurile măscărăgioase ale abjectului Pirgu răsfață sensibilitatea blazată a protipendadei și-i deschid mahalagiului arivist toate accesele. Fără a păcătui prin exces de psihologism, putem presupune că aclimatizarea lui Lautrec în viața interlopă a Parisului de Belle-Époque răspunde și acestei tentații. De altfel, cum vom vedea, un întreg curent îl poartă.

Pentru a nu compromite numele familiei, contele Alphonse îi cere să semneze cu un pseudonim. Prin anagramă, Lautrec devine Tréclau. Cu acest pseudonim va semna, între 1885 și 1887, ilustrații în ziare. Obținînd îngăduința familiei, Henri nu va mai locui cu mama sa în elegantul foburg Saint-Honoré; se va muta pe rue Fontane, la prietenii săi, soții Grenier, René și zvăpăiata Lily, care îi va poza pentru un portret din 1888: *Lily Grenier în kimono*, portret ce amestecă lecțiile de pictură cuminte ale lui Bonnat cu moda japonismului, dar a cărui fizionomie, de-o aroganță foarte « *canaille* », confirmă un excelent Lautrec. Lucrează întîi în atelierul lui Rachou, după care se va instala în plin Montmartre, într-un imobil de pe rue Tourlaque, colț cu rue Coulaincourt, unde locuiește și pictorul italian Federico Zandomeneghi, sosit la Paris după ce, la Florența, frecventase grupul avangardist și impresionist *avant la lettre* « I macchiaioli ». Prin Zandomeneghi cunoaște unul dintre personajele foarte colorate ale Colinei, Marie-Clémentine numită Suzanne (Valadon), fostă chelneriță, fostă precupeață la hale, fostă trapezistă, fostă spălătoreasă, model al lui Puvis de Chavannes, al lui Zandomeneghi, al lui Degas, al lui Renoir. Portretul în pastel, influențat și acesta de Van Gogh, dar de o pregnantă expresivitate lautrechiană, *Mahmureală* sau *Băutoarea* (1888—1889), rămîne una dintre mărturiile artistice ale unei legături furtunoase de vreo doi ani.

Timp de unsprezece ani, pînă în 1897, lucrează în atelierul boem de pe rue Tourlaque, pe care Gauzi îl descrie tixit ca un talcioc — scaune desperecheate, șasiuri, mese, cărți hărtănite, ziare vechi, reproduceri, bibelouri și stampe japoneze, faianțe persane, un scrin vechi, papuci de dansatoare, rame, cartoane cu desene. Pe o masă, lîngă intrare, sticle și toate accesoriile unui perfect barman. « *Rugați-vă pentru el*, scrie contesa Adèle într-o scrisoare, *viața de atelier, excelentă în ceea ce privește meșteșugul, este o grea încercare pentru un tînăr.* »

„FRUMOSUL MODERN"

Îndrumîndu-și elevii pe calea cea dreaptă a picturii, Charles Gleyre le cuvînta, precum urmează: « *Adu-ți aminte așadar, tinere, adu-ți aminte, cînd executăm o figură, trebuie să ne gîndim întotdeauna la antici. Natura e foarte bună ca element de studiu, altminteri nu prezintă interes. Stilul, vezi dumneata, asta-i totul.* ». Rezultatul ironic al acestui învățămînt este că cei mai înzestrați dintre elevii săi au devenit impresioniști: Bazille, Monet, Renoir, Sisley. Tot așa cum lecțiile lui Bonnat și ale lui Cormon nu vor deruta vocația lui Lautrec. Refuzînd pictura oficială, și el tot erezia o va alege, dovedind, asemenea ilustrilor săi contemporani, că nici un mare artist nu-și cucerește identitatea prin acceptarea supusă a îndrumării « binegînditoare », în ciuda presiunilor exercitate asupra lui, căci, deși caducă, gîndirea oficială a secolului al XIX-lea e încă destul de puternică pentru ca anatemele ei să nu rămînă fără efect public. Dovadă stau succesivele scandaluri care au însoțit toate afirmările marilor artiști ai secolului. Dar această putere, susținută de evoluția întotdeauna mai lentă a gustului care renunță greu la confortul « ideilor primite », suficientă pentru a produce scandaluri și a închide « ereticilor » accesul în saloanele oficiale, nu face, în ultimă instanță, decît să exacerbeze reacțiile, destul de puternice, la rîndul lor, pentru că răspund evoluției dialectice și inexorabile a formelor în artă, evoluție cu rădăcini firești și în realitatea infrastructurală impusă de mersul istoriei.

Moment de mutații radicale produse de sfîrșitul unei civilizații agrare și evoluția în ritm accelerat a civilizației industriale, secolul al XIX-lea afirmă ca gîndire dominantă pozitivismul, constituit ca sistem de Auguste Comte (1798—1857). Scientismul îl însoțește ca o consecință logică, iar reflexul său în creația literară și artistică își găsește expresie în estetica lui Taine, care, la rîndul ei, va hrăni curentul naturalist. Lipsită de vocație metafizică, refuzînd deci transcendentalul, capabilă să-l transpună, cel mult, în succedaneul imanent al vizionarismului științific, limitînd cunoașterea la faptul pozitiv confirmat de senzații, atitudinea pozitivistă impune un nou raport cu realitatea. Decapitarea ultimului Ludovic în pragul noului secol are o valoare simbolică. Este metafora ghilotinării rațiunii metafizice de către rațiunea științifică. Știința devine o nouă religie. Nu mai puțin totalitară. Într-o schemă generală a situației artelor, fără a se ignora multiplele tendințe contradictorii ale epocii, pozitivismul naturalist — în care realismul propriu zis s-ar integra, după părerea noastră, ca un element de substrat — reprezintă direcția cea mai bogată în consecințe, aceea care dezvoltă categoric un nou imaginar, opus celui tradițional. Cel mai revoluționar curent din pictura epocii, impresionismul, atît de atent la justificările științifice ale viziunii sale, își găsește în spiritul naturalist prima explicare, chiar dacă — după ce avusese ambiția să capteze întocmai clipa și fugarul, să înlocuiască idealitatea imuabilă cu reprezentarea fidelă a devenirii, sacrificînd treptat subiectul în favoarea expresiei picturale — sfîrșește, paradoxal, în irealismul abstract și feeric al nuferilor lui Monet.

Principiul esențial al pozitivismului naturalist este acceptarea integrală a realului, și în primul rînd al celui citadin, și refuzul oricărei prejudecăți ce ar putea limita investigarea lui. În consecință, și în primul rînd, el operează o ruptură categorică de «frumosul ideal» susținut de atitudinea oficială. Nu trebuie ignorat, desigur, nici faptul că *frumosul ideal* suferise deja atacul romantismului. Friedrich Schlegel conferea «urîtului» valoare de categorie estetică, iar Karl Rosenkranz o consacra într-un întreg tratat: *Aesthetik des Häßlichen* (Estetica urîtului), în 1853. Printr-o devaluare progresivă a limbajului plastic și, deopotrivă, prin precaritatea ei spirituală, doctrina *frumosului ideal* — care prelungește inerțial o pictură clasicizantă și canonică — eșuează în academism dogmatic, atunci cînd n-o mai salvează, cu multe corective, personalitatea insulară a unui Ingres.

În foiletonul consacrat, în 1866, lui Manet, cel mai pătimaș exponent al naturalismului, Zola, exprima exact poziția academoclastă a rebelilor care suspectează însăși noțiunea de artă: «*Nu sînt pentru nici o școală, pentru că sînt pentru adevărul uman care exclude orice bisericuță și orice sistem. Cuvîntul artă îmi displace, el conține nu știu ce idei de aranjamente necesare, de ideal absolut. A face artă nu înseamnă a face ceva aflat în afara omului și a naturii. Eu vreau să facem viață . . .*»

Că obiectivitatea voit științifică a lui Zola se transformă în subiectivitate excesivă și nu mai puțin dogmatică este un paradox firesc al firii omenești, care nu infirmă însă caracterul semnificativ pentru epocă al pledoariilor sale. Deja, reacția prin filiera romantică a lui Baudelaire față de *frumosul ideal* conține o viguroasă anticipare de tip naturalist. Ce contrast oferă, față de rețeta lui Gleyre, comentariul său pe marginea Salonului din 1845: «*Acela va fi pictorul, adevăratul pictor, care va ști să smulgă vieții actuale aspectul ei epic, făcîndu-ne să vedem și să înțelegem cît sîntem de mari și de poetici cu cravatele și cu cizmele noastre lăcuite!*»

Implicarea obligatorie a lui Baudelaire în estetica pozitivist-naturalistă trebuie căutată în acea revoluționară, atunci, proclamare teoretică a *frumosului modern* din eseul consacrat lui Constantin Guys, sub titlul *Le Peintre de la vie moderne* (Pictorul vieții moderne). Conceput în anii 1859—1860 și publicat în 1863, acest eseu conține argumente pe care apologeții naturalismului le vor dezvolta făcînd apel la știință și, mai ales, le vor dilata cu violența lor polemică.

«*. . . iubind atît de mult frumusețea generală, care este exprimată de poeții și artiștii clasici*, spunea Baudelaire, *nu greșim cu nimic mai puțin neglijînd frumusețea particulară, frumusețea de circumstanță și caracteristica moravurilor (. . .). Plăcerea pe care ne-o oferă reprezentarea prezentului depinde nu numai de frumusețea în care poate fi înveșmîntat, dar și de calitatea sa esențială de prezent (. . .) Frumosul este alcătuit dintr-un element etern, invariabil, a cărui calitate este extrem de greu de determinat și dintr-un element relativ, circumstanțial, care va fi, dacă vrem, rînd pe rînd sau laolaltă, epoca, moda, morala, și pasiunea(. . .) El* (artistul) *caută ceva care ni se va îngădui să numim* modernitate; *(. . .) Este vorba, în ceea ce îl privește, să desprindă din modă tot ce poate conține ea poetic în istoric, să scoată eternul din tranzitoriu. (. . .) N-aveți dreptul să disprețuiți sau să eliminați acest ele-*

ment tranzitoriu, fugitiv, ale cărui metamorfoze sînt atît de frecvente. Suprimîndu-le, cădeți vrînd nevrînd în vidul unei frumuseți abstracte și de nedefinit . . .»

Spre deosebire de Baudelaire — capabil să descrie cu o cruzime naturalistă procesul oribil al descompunerii unui stîrv, cu batalioanele-i de larve *curgînd ca un lichid vîscos din pîntecul putred*, dar reținut la jumătate-cale de-o aspirație clasicistă care *urăște mișcarea ce răvășește liniile* și vede în frumos, încă, *o esență divină, un vis, încremenit de piatră, sfinxul enigmatic tronînd în azur* — naturaliștii vor reține doar *elementul relativ*. «*Știința este un caraghioslîc inventat de filozofi spre marele haz al artiștilor . . .*»

În locul binomului baudelairean *frumos etern* și *frumos modern*, Zola susține binomul *om* și *natură*, care exclude orice valoare transcendentă a frumosului: «*O operă de artă nu-i altceva decît combinația dintre un om, element variabil, și natură, element fix (. . .) Strașnică glumă să crezi că ar exista de fapt frumusețe artistică, un adevăr absolut și etern*» *(Salon, 1886)*. Artistul, proclamă el, «*. . . are dreptul să scotocească din plin natura omenească, să nu ascundă nimic din cadavrul omenesc.*» *(Mes haines)*

Orașul, cu străzile lui, bordelul, clinica, morga, halele, bursa, magazinele, cîrciuma, mina, toate mediile de viață sînt deschise și cercetate pentru a se scotoci în ele natura umană, spre o colosală demitizare a realității mistificate de estetismul *frumosului ideal*, întru afirmarea imaginarului cu adevărat înnoitor al *modernității*. Arta însăși «se încanaliază». Obsesia *fiziologiei* izgonește schemele intelectului și elanurile imaginației. Scopul artei, spune criticul care lansează termenul de *naturalist*, Jules-Antoine Castagnary (1830—1888), prietenul lui Courbet, «*este să reproducă natura ducînd-o la puterea și intensitatea ei maxime*". Așa gîndește și Flaubert afirmînd: «*Nu trebuie să ne gîndim decît să reprezentăm.*» Ca să reprezinte cît mai exact, frații Goncourt recomandă ca instrument de lucru al artistului scalpelul și speculul medicului și se duc la spitalul Charité să-și facă acolo, «*pe adevărat, pe viu, pe sîngerînd*», documentarea pentru romanul *Sora Philomène*.

Chiar artiști care nu aderă direct la doctrina naturalismului sînt totuși contaminați. «*Trebuie să ții pasul cu timpul tău și să faci ceea ce vezi*», îi declară distinsul Manet lui Antonin Proust. *Băutorul de absint*, refuzat de Salonul din 1859, «scandalosul» *Dejun pe iarbă* (1863), *Olympia* (1863), *Nana* (1877) ș.a.m.d. înfățișează subiecte ce n-au nimic cu «frumosul ideal». În cazul lui Degas, idolul lui Lautrec, nediscutînd tematica ci mărginindu-ne la inovațiile tehnice: renunțarea la perspectiva clasică și adoptarea unor unghiuri de perspectivă insolite, asimetriile sugerate de cadrajul fotografic, toate acestea sînt, indiscutabil, inovații stimulate de viziunea naturalismului.

Nu-i mai puțin adevărat că avocatul diavolului are prilejul să releve aici un alt paradox: această «încanaliere» a artei devine, la antipodul scopului teoretic, tot estetism; naturalismul este forma hiperestetizată a realismului cu care secolul debutase. Mai ancorat în militantismul social și politic, realismul nu se afirmă pe baza unei doctrine artistice coerente. Naturalismul înțelege să-l dezvolte, remediind această carență. Personajul Coriolis din romanul *Manette Salomon* (1867), al fraților Goncourt, cere artistului naturalist «*să aducă un realism căutat în afara daghereotipului, a șarlataniei urîtului, lucrînd astfel la extragerea din forma tipică, aleasă, expresivă, a unor imagini contemporane, a* stilului (sbl. ns.) *contemporan*».

Opera lui Lautrec se naște pe un teren bine cultivat. «*Ah! viața! viața! aparția unei orori savante într-un loc de plăcere!*», exclamă el în spiritul unei impecabile ortodoxii naturaliste.

Mărturisirea dintr-o scrisoare către Devismes, în legătură cu ilustrațiile pentru *Cocotte*, anunța, încă din 1881, drumul pe care îl va urma, de la care învățăturile lui Bonnat și ale lui Cormon nu-l vor abate decît sporadic: «*M-am străduit să fac ceva adevărat și nu ideal. E un defect, poate, căci negii nu găsesc îndurare în fața mea, și-mi place să-i împodobesc cu peri zglobii, să-i rotunjesc și să le adaug un vîrf lucios*».

Temperament artistic foarte *modern*, deloc contemplativ ci dinamic, înclinat spre acțiune dar handicapat de infirmitate și lipsit, de asemenea, de acea robustețe solară a impresioniștilor, Lautrec refuză instinctiv peisajul. Tot lui Devismes îi scrie de pe Coasta de Azur, în aceeași epocă: «*Meniul meu nu-i prea variat. N-am de ales decît între cai și mateloți: primii ies mai bine. Cît despre priveliști, sînt incapabil să le fac, nu-mi iese nici măcar umbra lor: copacii mei sînt o mîzgăleală, Mediterana e al dracului de greu de pictat, tocmai pentru că e atît de frumoasă*». Mai tîrziu, el, foarte puțin înclinat să teoretizeze, va justifica teoretic inaderența lui la peisaj, gen prețuit și cultivat cu strălucire de mulți

contemporani. Cînd, într-o discuție din 1896, Maurice Joyant, prietenul său și succesorul lui Théo van Gogh la Maison Goupil obiectează: «... *totuși peisajul conta, în pictură, cît de cît* ...», Lautrec i-o retează tăios, trădînd în răspunsul său și o reminiscență a învățăturilor academice de atelier: «*Numai figura există; peisajul nu este și nu trebuie să fie decît un accesoriu: pictorul peisagist pur e o brută. Singurul rost al peisajului e să ne facă să înțelegem mai bine caracterul figurii. Corot nu-i mare decît prin figurile sale, de asemenea Millet, Renoir, Whistler; cînd pictorii figurii fac peisaj, ei îl tratează ca pe un chip omenesc; peisajele lui Degas sînt nemaipomenite pentru că sînt peisaje de vis. Monet ar fi fost și mai mare încă dacă n-ar fi abandonat figura.*»

Sînt considerații excesive de artist, pledoarie pro-domo, căci peisajul poate fi, *este* și altceva decît accesoriu, iar pentru a ne convinge nici nu trebuie să mergem pînă în China epocii Sung, cînd Europa o demonstrează chiar și cu cei mai sus enumerați. El înseamnă fie contemplare dusă pînă la naturismul mistic al romanticilor, fie prospectare intelectuală adîncită pînă la un fel de totalitarism analitic al cubismului. Interesul acestor considerații constă însă în faptul că circumscriu mai bine personalitatea artistului. Nici una nici alta dintre cele două posibilități extreme nu convin tipului său de temperament. Lautrec trebuie să trăiască dinamic și hedonist în propriul său univers artistic. Ceea ce îl fascinează este, ca să reluăm expresia brutală a lui Zola, «cadavrul uman».

«*Analist al unei epoci de putregai*», cum îl definește Gustave Coquiot, el caută pretutindeni «cadavrul uman», călătorind ca un geograf, fără a se instala sentimental în lumea explorată, căci, pînă către sfîrșitul său prematur, «încanalierea» lui păstrează întotdeauna o rezervă distantă, cea care decurge dintr-o conștiință puternică a apartenenței sale aristocratice, precum și din cinismul și detașarea intelectuală a dandyului care era. Spunea doar Baudelaire, apologet al *dandysmului*, că «...*frumusețea unui dandy constă mai ales din expresia rece care provine din hotărîrea s-a fermă de a nu se emoționa* ...»

Și surprinde acest «cadavru» în ipostazele cele mai diverse, în expresiile cele mai nuanțate și mai secrete, sordide sau demonice — de la umilința abrutizată a comisionarului cu legătura de rufe în brațe sub privirea scrutătoare a matroanei la cumplita istovire a prostituatei răstignită parcă «*Intr-un somn la fel de dulce ca și moartea*»*; de la libidinoșenia burghezului bine hrănit la suficiența craidonului de lume bună; de la rictusul dezabuzat al clovnesei Cha-U-Kao la senzualitatea vicioasă a *Femeii cu boa negru*; de la sentimentalismul comercial și nătîng al cîntăreței May Belfort la așteptarea apatic-profesională a pensionarelor din «casele închise», asemenea unei «*turme gîndătoare culcate pe nisip*»*; de la vulgaritatea și abjecția codoșului alcoolic *(A la Mie)* la deșănțarea arogantă cu care la Goulue își face intrarea în Moulin-Rouge; de la dilema cumpărătorului de carne vie care alege «marfa» la cinismul cu care aceasta se oferă; de la fața puhavă și efeminată a unui Oscar Wilde decrepit la prezența fantomal-impasibilă a lui Valentin le Desossé, sau la masca ensoriană a animatoarei din *Separeul de la Rat mort* ș.a.m.d. E de notat, cum bine remarca Thadée Natanson, că «*Nici un personaj al lui Lautrec nu-i surîzător* ...»

La circ, la teatru, în cabarete, pe hipodrom, în bordelurile unde conviețuiește amical cu preotesele tarifate ale Venerei, împărtășindu-se laolaltă din acea solidaritate care îi unește pe dezmoșteniții soartei, la spital unde asistă la operațiile celebrului chirurg Péan, Lautrec vînează imagini știind să capteze intensitatea lor maximă, recomandată de Catagnary.

Privind din perspectiva ambiției scientiste a naturalismului, fiecare personaj ar putea ilustra o specie socială și morală, surprinsă obiectiv-științific pentru a întregi aspectul unei anumite fiziologii sociale. Prin aceasta nu credem să greșim văzînd în Lautrec un exponent semnificativ al naturalismului în artă; mai corect spus, al *spiritului* naturalist, căci o doctrină artistică înseamnă afirmarea unui anumit spirit, litera acestuia, alfabetul fiind invenția fiecărui artist în parte. De aceea ni se pare firesc să integrăm, cu nuanțări diferite, în spațiul vast al spiritului de epocă pozitivist-naturalist și pe impresioniști, și pe Degas, și viziunea inginerească a lui Seurat și a lui Signac, cum și pe unii artiști desprinși prea didactic de naturalism sub eticheta de realiști. Nu-l invoca Balzac în prefața *Comediei umane*, raportînd speciile umane la cele zoologice, pe Geoffroy Saint-Hilaire?

În *Filosofia artei*, Taine compară poemul sau statuia cu o plantă și susține ca determinant analog climei și calității solului o anumită *temperatură morală* a mediului.

*) Versuri din Baudelaire.

Opera lui Lautrec este fără îndoială produsul și, deopotrivă, ilustrarea temperaturii morale a celei de a III-a Republici dintr-o perspectivă care își găsește în latura strict pozitivistă a naturalismului — pentru că există una idealistă și moralizatoare — cea mai adecvată situare ideologică. Pur vizual, el folosește ca epigraf la culegerea de douăsprezece litografii despre spectacolele zilei, publicate în 1893 în hebdomadarul *L'Escarmouche*, legenda pusă de Goya sub o scenă cumplită din *Dezastrele războiului*: « *Am văzut asta* ». Dar sub această declarație stă întreaga operă a unui artist a cărui unică angajare este cea față de vizibil. Nici o poziție politică sau morală nu motivează teoretic creația sa. El însuși, în viața lui socială, nu profesează vreo convingere militantă. Prin apartenență de clasă este un regalist discret, ușor contaminat, grație mediului și amiciților sale, de ideile liberalist-anarhizante, foarte la modă și ele în rîndurile intelectualilor epocii. E mai apropiat ca mentalitate socială de dandysmul lui Constantin Guys (1805—1899), cu deosebirea că opera acestuia alcătuiește mai degrabă un carnet de reporter, atent mai ales la recuzita *tranzitorie* a timpului său și dezinteresat de expresie; n-are, pe de altă parte, în comparație cu alți contemporani iluștri, nici violența justițiară a unui Daumier (1808—1879); nu împărtășește intenția de a satiriza moravuri a prietenului de familie Forain (1852—1931), și el un cronicar al vieții pariziene; nici revolta patetică a lui Steinlen (1859—1923); nici caricaturizarea spirituală, nu lipsită de accente literare, azi demodată, a lui Gavarni (1804—1866); nici erotismul morbid și satanismul romantic al lui Félicien Rops (1833—1898). Această absență a preconcepției teoretice sau a literaturizării nu înseamnă înregistrare mecanică. Reprezentarea unui fenomen răspunde unei alegeri, iar alegerea înseamnă deliberare. Unitatea de viziune a operei lui Lautrec demonstrează implicit programul deliberat al unui artist pentru care, dincolo de orice formă de militantism, singura morală este arta, o morală suficientă sieși cînd produce valori autentice. Alături de marii artiști ai epocii, el afirmă propria lui variantă de *frumos modern*, și cu destul geniu pentru a izbuti să degajeze din *tranzitoriul* investigat, *eternul*. Cu alte cuvinte, adevărul vieții.

Or, tocmai din acest motiv, care impune în « lectura » operei sale nuanțări ce nu se susțin imediat și comod printr-un program explicit, apare riscul de a-l suspecta de imoralitate sau de amoralitate. O replică dintr-o discuție despre iubire, consemnată de Thadée Natanson, îl proiectează pe omul Lautrec într-o lumină edificatoare: « *Voi credeți că vorbiți despre iubire? Voi nu vorbiți decît despre legăturile trupești. Iubirea este altceva, nu numai dorința, patul, gelozia. Othello nu-i îndrăgostit. E un proprietar, asta-i tot, și un polițai îl informează!* » Acest fel de a judeca trădează o rigoare morală de fond, și o înțelepciune. Și tot așa cum existența omului, în ciuda dezordinii plătite cu sinuciderea lentă și sordidă prin alcool, se salvează grație unei purități interioare, subliniată de altfel de toți cei care l-au cunoscut îndeaproape, opera artistului afirmă, la rîndul ei, pentru privitorul care știe s-o citească, o morală implicită mult mai profundă decît cea care ar decurge dintr-o simplă critică socială localizată istoric. Ca și în cazul lui Goya, apocalipsa lautrechiană depășește timpul istoric prin semnificația ei intrinsecă. În această teribilă paradă a frivolității și a deșertăciunii, care i-a indignat pe contemporanii ipocriți, în acest alai villonesc, cu fosforescențe de putreziciune, am spune, la modul baudelairean, și care s-ar putea glosa cu citări din *Eclesiast*, Élie Faure vede « *fața sinistră a plăcerii, ultimul protest instinctiv al creștinismului în agonie împotriva beției în plină afirmare a unui univers acceptat.* » Din această perspectivă privind, ne-am putea întreba dacă propensiunea lui Lautrec pentru înregistrarea imaginilor păcatului n-a fost cumva declanșată *și* de resortul secret al unei sensibilități religioase. E posibil ca această sensibilitate formată de mediu și o educație tradiționaliste să fi rezistat critic undeva în adîncul conștiinței sale. Ni se pare totuși excesiv să-i atribuim cu foarte multă convingere francezului sceptic și hedonist, mai degrabă indiferent în materie de religie, chiar și în ultimele sale clipe de viață, întotdeauna glumind cu preotul și niciodată implorîndu-i mîntuirea, dialectica întortochiată a unui erou dostoievskian. Cert este că aspectul intrinsec de critică morală al imaginilor sale, în care atinge acea *gravitate în frivol* pe care o invocă Baudelaire în legătură cu Guys, nu implică doar o epocă, ci aduce în lumina adevărului, ieri ca și astăzi, fața găunoasă și mizeră a lumii dintotdeauna, o lume unde « *noroiul*, cum cîntă același Baudelaire visînd copilărești paradisuri, *este făcut din lacrimile noastre.* » Rezistența operei o demonstrează, infirmînd judecata ritoasă a unui artist atît de sagace ca Degas, care recomanda spre cumpărare tablourile astăzi ignoratului Maurin: « *Lautrec*, afirma el, *are mult talent, dar este un pictor de epocă; va fi un Gavarni al vremurilor sale* . . . » Mai clarvă-

zătoare şi valabilă, astăzi, ni se pare părerea altui contemporan, Gustave Geffroy, formulată în 1896, ca răspuns celor care îl acuzau de cinism şi obscenitate, cu prilejul marii expoziţii organizate de Joyant în sala de pe rue Forest. Acesta a ştiut într-adevăr să surprindă moralitatea de fond a viziunii lautrechiene: «*Grija pentru adevăr este stăpînă aici, mai puternică decît toate curiozităţile şi toate intenţiile celor care privesc. Fără fantasmagorii şi fără coşmaruri, prin singura proscriere a minciunii şi prin voinţa de a spune tot realul, Lautrec a creat opere terifiante, a proiectat lumina cea mai crudă asupra infernurilor de mizerie şi vicin addpostite de faţada noastră de civilizaţie . . .*» Tocmai această cruzime a imaginarului lautrechian declanşează meditaţia gravă asupra unui aspect al condiţiei umane, asupra *divertismentului*, şi ne gîndim la sensul lui pascalian, de mijloc frivol prin care omul eludează problema gravă a existenţei sale, găsîndu-şi aici, în paradisul de neant al hedonismului, iluzia unui refugiu.

Ilustraţii pentru Povestiri după natură *de Jules Renard (1898)*

Şi totuşi, opera lui Lautrec nu-i doar o crudă spectrografie socială, nu se limitează doar la mucegaiul existenţei, nu-i lipsită de lumini şi valori recuperatorii. Ni le sugerează, în îngîndurarea *Băutoarei* (1889), ceva care nu-i absenţă nici mahmureală: o concentrare gravă — viziune interioară, poate, a unei posibilităţi compensatorii; şi sarcasmul neiertător al lui Aristide Bruant; şi onestitatea plină de căldură omenească pe care o emană imaginea *Spălătoresei* (1889); şi farmecul melancolic al Janei Avril, uneori; şi efortul cinstit al acrobaţilor care îşi pregătesc spectacolul în faţa gradenelor pustii în circul demitizat din suita executată la spital, în 1899; şi, mai ales, portretele de femei din ultimii săi ani. Asupra acestora să zăbovim o clipă. Întîi, *Pasagera din cabina 54* (1895), imagine de puritate severă, zărită de Lautrec în timpul unei călătorii pe mare şi redesenată din amintire cu o fervoare care ne trimite la nostalgicul sonet baudelairean adresat *Unei trecătoare: «Un fulger . . . apoi noaptea! Fugară frumuseţe | A cărei priviri m-au făcut să renasc dintr-odată (. . .) O tu pe care te-aş fi iubit . . .»* . . . Apoi *Englezoaica de la Star* (1899), acea Miss Dolly întîlnită la un bar din Le Havre, cu vitalitatea ei solară, poate singurul personaj lautrechian care zîmbeşte într-adevăr . . . În sfîrşit, *Modista* sau *Domnişoara Croquesi-Margouin* (1900), blondă frumuseţe delicată şi castă, pe numele ei adevărat Louise Blouet, care i-a iluminat o clipă declinul . . .

Tot Thadée Natanson consemnează o vorbă spusă de Lautrec, şi aceasta nu mai puţin edificatoare: «*Trupul femeii, un frumos trup de femeie nu-i făcut pentru dragoste. Prea-i grozav.*»

Aceste ultime imagini, atît de depărtate de viziunea viciului, se asociază într-o semnificativă simetrie cu frumoasa *Lăptăreasă din Bordeaux* pictată de Goya în anul premergător morţii sale, ca semn luminos al unei fericiri imposibile. Ele argumen-

tează în același timp că pentru *frumosul modern* al viziunii lautrechiene, sensul istoric al naturalismului sfîrșește prin a se dovedi prea îngust. Rebel ca orice mare creator la clasificările totale, el iese din litera naturalismului radical. De altminteri, o clasificare trebuie să-și asume relativul reperelor propuse, cu conștiința că marile creații le depășesc întotdeauna prin complexitatea lor.

Ca naturalist, Lautrec a știut *să smulgă vieții actuale aspectul ei epic, elementul relativ și circumstanțial* recomandat de Baudelaire. Semnificațiile pe care i le putem atribui conferă însă acestui *tranzitoriu o eternitate* pe care naturalismul ortodox n-o dobîndește decît la gradul secundar de document. Imaginile «recuperatorii» ies din captivitatea obiectului și aduc ansamblului componenta de *frumusețe generală*, deloc *abstractă și de nedefinit*, pentru că își hrănește *modernitatea* din resursele interioare ale artistului, rezistente în ciuda degradării fizice.

LA DOLCE VITA

«*Montmartre oraș liber, Montmartre colină sacră, Montmartre sarea pămîntului, buricul și creierul lumii, mamelă granitică la care vin să se adape generațiile însetate de ideal*», clamează cu emfază Rodolphe Salis, pictor, matematician, și patron al cabaretului *Le Chat Noir*. Într-un decor ce mai păstrează aspecte rurale, colina Montmartre este cîndela hedonismului de Belle-Époque. Cabarete, șantane, saloane la tot pasul, împărțindu-și popularitatea și clienții, solidarizînd mici mafii mondene. La *Mirliton*, fostul *Le Chat Noir* al lui Salis, și apoi la *Amabassadeurs* domnește Aristide Bruant, șansonetistul acid care își bestelește necruțător clientela simandicoasă; la *Moulin Rouge*, în hala uriașă luminată cu becuri de gaz și mirosind a tutun, parfumuri și sudoare, blonda alsaciană Louise Weber, supranumită La Goulue (hulpava), dansează împreună cu lunganul impasibil și prognat Valentin le Desossé (cel fără oase) în sunetele de alămuri ale unei orchestre de circ, faimosul Petoman cîntă din posterior cu voce de bas arii din opere, iar clovnesa Cha-U-Kao execută numere de dans și acrobație; la *Divanul japonez* cîntă Yvette Guilbert și dansează, «*ca o orhidee în delir*» (Joyant), Jane Avril; la *Cabaret des Décadents*, pe rue Fontane, May Belfort, «oaia behăitoare», o psihopată iubitoare de broaște, șerpi și scorpioni, gătită cu o scufiță de sugaci și purtînd o pisică neagră în brațe, rage arii idioate cu texte englezești; tot undeva pe rue Fontane, dansează May Milton, o irlandeză roșcovană și pistruiată al cărei portret puțin măgulitor ni-l oferă Gustav Coquiot: «*Mi-aduc aminte, și mă cutremur și azi, că am văzut-o pe această May Milton cu fața ei puhavă, fălcoasă, de culoare galben-albicioasă, păstrînd parcă sub un înveliș lucios o magmă de puroi bătînd spre galben și alb verzui*»; *Le Chat Noir* e locul de întîlnire al artiștilor: Jean Richepin, Alphonse Allais, Tristan Bernard, Bonnard, Vuillard; la *Souris* schimbă ochiade, își șușotesc și se giugiulesc lesbienele; la *Bal* (salonul) *du-la-Moulin-de-la-Galette*, o fostă moară, umilii cartierului, stîngaci în hainele lor de duminică, tropăie polci și valsuri; vizavi de cafeneaua *Le Rat mort* se află cafeneaua *Le Rat qui n'est pas mort* etc. etc.

În fauna colorată a Colinei, printre boemi răpănoși, codoși, pontagii, fete «de viață» cu porecle cît se poate de sugestive ca Nana-Lăcusta, Georgette-Petrecăreața, Nini-Bulan-Sprinten, Torpila, Șpriț, Brînzulica, Gură-de-Hazna, se înghesuie filfizoni spilcuiți purtători de nume ilustre precum prințul de Wales, prințul Trubețkoi, prințul Sagan, ducele Élie de Talleyrand, contele de la Rochefoucauld, contele de Greffulhe împreună cu distinsa lui consoartă și alții, veniți să se înfrupte din dulcețurile vieții, să savureze desfătările «încanalierii».

Dar Colina e numai una dintre multele scene pariziene pe care se joacă spectacolul *plin de zgomot și de furie* al acestei delicioase, cum ar spune chiar actorii, agonii de epocă, în timp ce din culise se aud bubuituri neliniștitoare. Aplicînd ideologia radicală a prințului militant Piotr Kropotkin, care cere în numele progresului evenimente brutale, pentru a arunca omenirea de pe făgașul ei pe alte căi, noi, anarhiștii-teroriști (les *anars)* aruncă bombe în restaurante, în cazărmi, chiar și în Camera deputaților. În 1892 este ghilotinat Ravachol, a cărui celebritate sumbră cumula, pe lîngă atentatele cu bombe, și asasinarea, à la Raskolnikov, a doi bătrîni avari și a unei babe. Vaillant și Émile Henry, alți doi anarhiști, îi urmează în 1893, iar ucenicul bărbier Santo Caserio îi răzbună înjunghiindu-l, la Lyon, pe președintele Sadi Carnot, după care urcă și el pe eșafod. Intelectualii epocii, Octave Mirbeau, Verhaeren, Pissarro, Félix Fénéon — un personaj funam-

bulesc, fost funcționar la Ministerul de război, iar după aceea secretar de redacție la revista *Revue Blanche*, fondată de frații Alexandre și Thadée Natanson — împărtășesc spiritul epocii profesînd un soi de «goșism» *avant la lettre*. Nici unul nu-i ceea ce se cheamă un revoluționar și mai toți beneficiază de o situație materială confortabilă dacă te gîndești că numai trusoul viitoarei doamne Thadée Natanson — Misia Godebska, pictată de Lautrec — a costat 300.000 de franci-aur. Politica și mai ales manifestările sale violente sînt pentru ei o formă de estetism întregită, probabil, de iluzia unei energii vitale pe care n-o au. Chiar sfiosul Mallarmée simte nevoia să-și răscumpere ermetismul printr-o simpatie fățișă pentru anarhiști pe care îi declară niște «sfinți», făcînd abstracție de faptul că victimele acestor sfinți sangvinari erau adeseori niște oameni nevinovați. Lucien Muhlfeld, redactor la *Revue Blanche*, definește acest «revoluționarism» ca «*o stare de spirit, mai puțin comunizantă cît individualistă (...) o nevoie de destindere*».

Într-un articol din revista *Le Décadent* (1887), adresat cititorilor, un anonim diagnostichează foarte exact epoca: «*A ne disimula starea de decadență la care am ajuns ar fi culmea absurdității; religie, moravuri, justiție, totul decade, sau mai degrabă suferă o transformare ineluctabilă... Rafinamente de apetituri, de senzații, de gust, de lux, de voluptate; nevroză, isterie, hipnotism, morfinomanie, șarlatanism științific, schopenhauerism excesiv, acestea sînt prodromurile evoluției sociale. În limbă se manifestă primele simptomuri. Unor trebuințe noi le corespund idei noi, subtile, și nuanțe la infinit. De aici necesitatea de a se crea vocabule nemaiauzite pentru a exprima o asemenea complexitate de senzații fiziologice.*»

Sprijinindu-se în bastonașul din lemn de cireș, elegant ca un adevărat dandy în pantaloni strîmți în carouri negre și albe, cu vestonașul ajustat, iarna îmbrăcat într-o manta albastră de lînă creață și cu fular verde, cu melonul tuflit cînd pe frunte cînd pe ceafă, Lautrec își împarte existența între agitația frenetică a nopților pariziene și pictură, trăind în fenomen și, deopotrivă, ilustrîndu-l. Și nimeni ca el n-a creat mai bine acele *vocabule nemaiauzite* pentru a exprima complexitatea de *senzații fiziologice* constatată de ziaristul anonim. Portrete, studii de dansatori, scene de cabaret, afișe se succed într-un ritm impresionant. Toate vedetele efemere ale epocii trăiesc și azi grație lui. Alături de unele personaje înainte amintite, dansatoarele Marcelle Lender, Loïe Fuller, Ida Heath, actrițele Marthe Mellot, Jane Granier, Sarah Bernhard, Berthe Bady, cîntăreața algeriană numită Polaire, o scoțiană: Cissy Loftus, cuplul de clovni de la Nouveau-Cirque: grăsanul Footit și negrul Chocolat... Apoi prietenii: vărul său Tapié de Céleyran, devotatul organizator de mai tîrziu al muzeului din Albi, fidelul său Maurice Joyant, Misia Natanson, etc. Toți și toate au devenit personaje lautrechiene.

Perioada 1892—1895 este pentru Lautrec cea a «caselor închise». Carpaccio, Vermeer, Caravaggio, Hals, artiștii din mișcarea *ukiyo-e*, în Japonia, fuseseră ispitiți de exotismul acestei lumi particulare; în imaginarul naturalismului ea ocupă un loc privilegiat. Împreună cu Flaubert, frații Goncourt plănuiesc să alcătuiască arhivele secrete ale umanității, adunînd scrisorile condamnaților la moarte, ale bolnavilor și ale prostituatelor; Huysmans, Léon Daudet se documentează în cartierele rezervate ale Hamburgului; Zola în *Nana*, Maupassant în *Casa Tellier*, printre altele, frații Goncourt în *La Fille Elisa* (Tîrfa Elisa), Huysmans în *Marthe*, *Histoire d'une Fille* (Povestea unei tîrfe), apoi Guys, Forain, Gavarni, Rops, Legrand, Lunois, Degas, într-o serie de monotipuri și pasteluri, descriu și reprezintă această lume de la distanța la care îi situa condiția lor socială. Lautrec o privește însă din interior, căci un timp locuiește chiar în casele de pe rue Joubert, rue d'Amboise și rue des Moulins. În 1892, la cererea patroanei, domnișoara Blanche d'Eg... execută o serie de medalioane pentru decorarea salonului de primire de pe rue d'Amboise; modelele sînt chiar pensionarele casei pe care le reprezintă cu coafuri din epoca lui Ludovic al XV-lea. Acolo lucrează, își primește prietenii, prezidează mesele comune alături de matroană; atent cu fetele, le împarte cadouri și se comportă cu ele cu o prietenie și o curtoazie cu care condiția lor nu le-a prea obișnuit. Numeroase tablouri și litografii, printre altele suita de zece planșe care alcătuiește ciclul *Ele*, datează din această epocă. *Salonul de pe rue des Moulins*, din 1894, o sintetizează într-una dintre cele mai importante compoziții. Eroinele necunoscute care figurează în aceste lucrări se numeau Marcelle, Rolande, Gabrielle, Lucie, Elsa... Dar dacă numele lor n-au nici o importanță pentru istoria artei, imaginile în care le reprezintă Lautrec conțin, în schimb, o semnificație universală. Valoarea lor artistică o implică și pe aceea de document uman obiectiv privind o lume a cărei vinovăție,

judecînd cu criteriile moralei, revine în primul rînd societăţii ipocrite care o generează. Este o lume de victime, guvernată de legile şi disciplina ei proprii, un claustru dureros care, oricît de paradoxal ar părea, îşi are forma sa de asceză, şi poate cea mai cumplită. Fiinţe omeneşti se exclud astfel din existenţa normal-omenească, fără promisiunea vreunei împliniri, ci doar cu certitudinea degradării fizice şi morale. Şi Lautrec le surprinde în ipostazele diverse ale acestei degradante asceze, de la femeiuşca nostimă, atrăgătoare, plină de viaţă, la tîrfa uzată, obosită, ajunsă la capătul «carierei», aşa numita «*pierreuse*». Sigur că din perspectiva societăţii «onorabile», umanitatea acestor fiinţe este de neconceput. Întrebată fiind ce pictor preferă, contesa Adèle de Toulouse-Lautrec-Monfa răspunde: «*În orice caz nu pe fiul meu*», iar bunul unchi Charles exclamă indignat despre picturile nepotului compromiţător: «*Aceste gunoaie nu-mi vor mai dezonora castelul*» şi aruncă în foc, se pare, vreo opt tablouri. Lautrec însuşi are nevoie de gestul de umil omagiu al unei pensionare, Mireille, care îi aduce într-o zi în atelier un buchețel de violete, pentru a constata cu un fel de remuşcare: «*Eram departe de a bănui sentimente delicate la o femeie din această tagmă*».

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că tema prostituatelor, atît de importantă în opera lui Lautrec, exclude scabrosul, vulgaritatea, pitorescul literar sau pur şi simplu ieftin. Sînt ilustrări mai degrabă «clinice», pentru a le defini din optica naturalismului, de un adevăr omenesc cu atît mai elocvent cu cît artistul nu dramatizează nimic; reprezintă doar. Dar dacă la Degas interesul este evident de ordin exclusiv plastic, modelele sale neavînd fizionomie ci doar atitudini, la Lautrec apare *expresia*, sau mai bine spus, ca să invocăm condiţia de reprezentare a acestei lumi aşa cum o pretinde Baudelaire, cînd comentează imaginea prostituatei la Constantin Guys, «*aspectul vital*». Deşi ţinea foarte mult la aceste lucrări, Lautrec era foarte rezervat în ceea ce priveşte expunerea lor. La expoziţia din 1896, le închisese într-o sală în care numai el însuşi îngăduia accesul.

Aceeaşi temă o încearcă şi ca ilustrator, cînd, în 1895, Joyant îi propune să ilustreze *La Fille Elisa*. După cîteva acuarele şi desene făcute chiar pe un exemplar al cărţii, renunţă însă. E prea independent pentru a se aservi unui text: preferă să facă doar ceea ce percepe direct, fără intermediar.

Declinul colinei Montmartre îl aduce în alte puncte mondene ale Parisului. Frecventează cu asiduitate teatrele, opera, circul, tribunalul, cafenelele, în special cafeneaua Weber, printre ai cărei clienţi obişnuiţi se numără Debussy, Forain, Georges Feydeau, Léon Daudet . . . E nelipsit de pe cele două velodromuri aflate sub direcţia sportivă a lui Tristan Bernard, unde pot fi văzuţi prinţul Sagan şi generalul Galiffet practicînd noul sport care face furori, în compania doamnelor echipate în nădragi de zuav. Micii idoli ai ciclismului se numeau pe atunci Zimmerman, Fournier, Michaël, Walburton, etc. La hipodrom stă ore în şir în grajduri şi remize.

Dar omul Lautrec nu mai este acelaşi. Existenţa pe care o duce, abuzul de alcool îi accelerează degradarea fizică şi îi modifică şi caracterul. A devenit labil, are accese de furie tot mai frecvente. De acum înainte, evadarea din propriul său destin este imposibilă. Încercările de dezintoxicare nu au efect, deşi o internare în clinica Folie-Saint-James din Neuilly păruse că aduce o ameliorare. Aici execută din memorie cele 39 de lucrări din admirabila serie *Circul*, graţie căreia obţine ieşirea din clinică: «*Mi-am cumpărat libertatea*, declară el triumfător, *cu desenele mele.*» Este o eliberare condiţionată însă de prescripţiile doctorului Sémelaigne: «*Ameliorarea fizică şi mentală s-a menţinut . . . Simptomurile delirante nu s-au mai manifestat. Semnele de intoxicaţie alcoolică, exceptînd un tremur uşor, nu mai sînt considerabile . . . Dar din cauza amneziei, a labilităţii de caracter, a inconsistenţei de voinţă este absolut necesar ca domnului H. de Toulouse-Lautrec să i se asigure o supraveghere continuă . . .*» Lui Paul Viaud, o rubedenie scăpătată, i se încredinţează misiunea de a-l supraveghea. Pe scurtă durată de altfel.

O mărturie atroce din această ultimă perioadă de viaţă aduce corespondenţa servitoarei Berthe Sarrazin, trimisă de contesa Adèle să-l îngrijească între 4 ianuarie şi 20 mai 1899. În limbajul direct şi simplu al unui buletin, ea relatează în scrisorile către contesă comportarea lui din ce în ce mai iresponsabilă. Cuprins de accese de furie paranoică, Lautrec vorbeşte fără şir, bate cu bastonul în podea, înjură şi ameninţă duşmani imaginari, aruncă pe jos lucrurile din dulap, toarnă rom în chiseaua de dulceaţă. Cînd pleacă de acasă, nu se mai ştie şi cînd se va întoarce, dacă nu va fi cules din cine ştie ce cîrciumă, unde cheltuieşte cîte o mie de franci într-o noapte, în tovărăşii interlope. «Încanalierea», acum, a pierdut distanţa. Uneori vine acasă încărcat cu tot soiul de

vechituri şi obiecte inutile, alteori cu diverse «pierreuses» culese de pe drumuri; i se năzare că-i urmărit de poliţie . . .

Din ce în ce mai greu, lucrează totuşi, dar degradarea pune stăpînire şi pe artist. Alături de lucrări care îl reprezintă, apar altele înfăţişînd scene absurde ce-i trădează crizele de alienare. Ultimul tablou, din 1901, „*Un examen la Facultatea de medicină din Paris*", prilejuit de doctoratul lui Gabriel Tapié de Céleyran şi construit din sumbre armonii de tonuri verzi şi negre sparte de roşuri violente, aduce mai degrabă cu o judecată severă.

Starea tot mai gravă necesită plecarea sa la castelul Malromé. Înainte de a-şi părăsi atelierul de la Paris, consemnează Joyant, «*El care ani de-a rîndul nu s-a atins de nimic din vălmăşagul atelierului, vrea să revadă totul; îşi aşază pînzele, schiţele în ordine; şi pune monograma şi semnează tot ce i se pare că meritâ; termină tablourile aflate de multă vreme în lucru*».

Trei săptămîni mai are de trăit la Malromé. O paralizie generală este urmată de surzenie; din lungile sale deliruri mai răzbat din cînd în cînd fraze coerente şi chemări deznădăjduite: «*E îngrozitor de greu să mori!*» . . . . «*Mamă . . . tu! Numai tu!*»

Cînd contele Alphonse vrea să se facă util, încercînd să prindă o muscă supărătoare, cuvintele care încheie destinul prea omenesc al lui Henri de Toulouse-Lautrec sînt: «*N-ai să te schimbi niciodată, bătrîn nătărău!*»

VOCABULELE NEMAIAUZITE

Şase sute de picturi, trei sute treizeci de litografii, treizeci şi unu de afişe, nouă *pointe sèches*, trei monotipuri, mii de desene şi de crochiuri compun, în marea lor majoritate, cea mai completă iconografie a frivolei Belle-Époque, într-o operă fără precedent şi fără succesiune directă.

Contemporan al diferitelor curente artistice, într-o epocă de mare efervescenţă, Toulouse-Lautrec nu se integrează în niciunul şi nici nu determină vreunul. E un solitar a cărui natură refuză gregarismul şi complicitatea consolatoare a coteriilor. Lucrează, cum o spune chiar el, în cotlonul lui — «*Je travaille dans mon coin*» — străin de gălăgioasele dezbateri teoretice care dezvoltă întotdeauna mici fanatisme, incompatibile cu dandysmul său înnăscut.

În perspectiva istoriei artei se clasează printre acei mari postimpresionişti căutători de noi «vocabule» în limbajul artei, căci impresionismul propriu zis, deschizînd picturii noi orizonturi, nu mai putea produce decît epigoni. Deja, Degas, trecînd pe plan secundar problema culorii — care acapara preocupările lui Monet, Renoir, Sisley — în favoarea compoziţiei, şi mai ales a desenului, marca o ruptură de ortodoxia impresionistă. «*Eu sînt*, declară el, *colorist prin linie*». Refuzînd viziunea pur retiniană a impresionismului, Cézanne caută în structurile esenţiale ale naturii — sfera, prisma şi conul — soliditatea unui nou clasicism şi ajunge la o nouă concepţie a imaginii şi a spaţiului; Van Gogh conferă picturii o inegalabilă dimensiune spirituală, ce exprimă sfîşietoarea lui aspiraţie de a pacifica în armonie teribilele pasiuni omeneşti, în timp ce Gauguin caută pe alte meridiane iluzia romantică a vîrstei de aur, pentru a regăsi în primitivism paradisul unui univers primordial. Lautrec parcurge propriul său drum asimilînd cultura plastică a epocii sale, evidentă în înrudiri de ordin morfologic. Ceea ce este firesc. Nici un artist nu porneşte de la nimic. În artă, ceea ce am numi prin extensie *livrescul* este inevitabil. Tot aşa cum orice mare scriitor este în mod obligatoriu *livresc*, şi înţelegem prin aceasta relaţia lui necesară cu *biblioteca*, pictorul transportă această relaţie în propriul său domeniu, echivalentul bibliotecii fiind *celelalte tablouri*. Numai raportîndu-l la *tablourile altora*, exegetul îi va depista, la rîndul său, «vocabulele» proprii şi îi va circumscrie originalitatea, altfel spus stilul, o reorganizare proprie lui a realului, diferită de cea a predecesorilor sau a contemporanilor. Altminteri, ar însemna să socotim artă o simplă iuxtă a realului, mai mult sau mai puţin exactă, cînd ea înseamnă o percepere particulară, construită, ca expresie, din relaţia complexă a artistului cu ceilalţi artişti, cu *celelalte tablouri*.

Dacă tipul de percepere a realului, în cazul lui Lautrec, este acela determinat de corelarea simpatetică dintre un anumit temperament artistic şi conceptul de modernitate al epocii, dezvoltat în spiritul pozitivist al naturalismului, expresia lui stilistică asimilează o serie întreagă de experienţe artistice, dar în viziunea unificatoare şi inimitabilă

a geniului său. Lecțiile lui Princeteau, ale lui John-Lewis Brown și Forain, apoi cele de pictură academică, impresionismul, arta japoneză, cea a vechilor maeștri studiați în muzee: Cranach, Uccello, Piero della Francesca, El Greco — în fața căruia trăiește o adevărată revelație în timpul unei călătorii în Spania — iată cîteva repere ale culturii sale plastice. De la Zandomeneghi, ne informează Perruchot, învață procedeul de a «tăia» personajele la extremitatea pînzei, iar de la Raffaelli folosirea fondului gri sau bej al cartonului cu rolul de culoare suplimentară și a *zemurilor* de ulei diluat cu benzină. Același interes pentru toate posibilitățile de expresie artistică îl face să se inițieze, în 1895, în tehnica vitraliului și a ceramicii. Artistul cu care se simte cel mai înrudit — și această înrudire corespunde și din punct de vedere social — este Degas. În 1891, îi scrie mamei sale: «*Degas m-a încurajat spunîndu-mi că lucrările mele de astă vară nu-s de lepădat. Tare aș vrea să-l cred*». Spuneam că ceea ce îl detașează pe Degas de impresionism este prioritatea acordată desenului. Desenator, în primul rînd, Lautrec își simte desigur o afinitate esențială cu Degas pe acest plan, afinitate pe care, el, a dezvoltat-o pînă la cea mai înaltă expresivitate. Am putea spune că desenul este agentul principal al operei sale. Spontaneitatea sa își găsește în desen mijlocul de expresie imediat și cel mai eficient. Lui Devismes, prietenul din adolescență, îi scria: «*Cînd îmi umblă creionul, trebuie să-l las, altminteri, zbîrci! . . . nu mai iese nimic*».

Două mărturii deosebit de prețioase pentru că îl înfățișează, ca să spunem așa, asupra faptului, informează în același sens. Prima, din 1892, vine din partea poetului și prietenului Paul Leclerq, cu care îi plăcea să bată străzile Parisului: «*În timpul unei plimbări, a unei conversații oarecare și oriunde se nimerea, la teatru sau aiurea, dacă ceva, în treacăt, îi sărea în ochi, iute scotea carnetul, schița o linie, și numaidecît îl vîra iar în buzunar. Totul nu dura decît vreo cîteva secunde.*» Cea de a doua este a lui Maurice Joyant: «*schițîndu-și modelele în loji sau în culise, reluîndu-și desenele în pauza dintre acte, înțepînd cu albastru un ochi, zgîriind cu roșu o gură, desenînd pretutindeni, necontenit, indiferent ce, cu orice creion; adeseori un punct, două linii sînt izvoarele exacte și geneza unei litografii sau a unui tablou. (. . .) Că este vorba de Yvette Guilbert, May Belfort sau Marcelle Lender, de cinci ori, de cincizeci de ori se va duce la teatru, la șantan, la music-hall, pe același loc, la aceeași oră, să-și vadă eroina de moment în postura pe care a ales-o el. Și tot așa în privința accesoriilor . . .*»

Către sfîrșitul vieții, este adevărat, opera lui vădește un oarecare abandon al desenului și o preocupare pentru maniera picturală. Nu mai poate stăpîni linia? — se întreabă H. Perruchot care remarcă această tendință împreună cu alți exegeți: Lassaigne, J.-É. Muller etc. O observație devenită loc comun este și aceea care afirmă în ultimul lui tablou, *Examenul la Facultatea de medicină din Paris*, o anticipare a lui Rouault.

Lionello Venturi este cel care subliniază ca o «descoperire» și un «secret» al lui Lautrec «culoarea desenantă». Să spunem, poate, o caracteristică, pentru că descoperirea pare să-i aparțină mai degrabă lui Degas, care o afirmă programatic, atunci cînd se declară *colorist prin linie*. În ceea ce privește culoarea în opera lui Lautrec, ne însușim observația generală a comentatorilor, care subliniază aciditatea tentelor sale disonante. Într-adevăr, în nici un caz nu s-ar putea spune despre coloritul său că este agreabil ochiului. Dimpotrivă, șochează printr-un fel de violență rece, dar tocmai din acest motiv ni se pare perfect adecvat viziunii sale, subliniindu-i parcă fosforescențele cu virtuți expresioniste. Cînd, în 1891, a expus la cercul Volney și la al șaptelea Salon al Independenților, critica i-a reproșat, «*o paletă redusă la tonuri neutre*», iar Octave Mirbeau, elogiindu-i forța expresivă, obiectează la «*negrurile cu care își murdărește nejustificat figurile*». O intuiție exactă formulează Gustave Coquiot în fața *Dansului la Moulin-Rouge* (1890), întrebîndu-se dacă acest tablou nu va produce odată «*o înfiorare asemenea celei pe care o provoacă Răstignirea lui Grünewald*». Tot el spune că Lautrec pictează «*locurile plăcerii*» cu «*culori de mormînt*». Sub acest raport — dar numai sub acesta? — Lautrec nu pictează pentru delectarea privirii. Pentru asta, există cei pe care Picasso îi va numi sarcastic «*artiști-pictori*», cei care «*își fabrică o mică formă pentru prăjituri, și după aia, tot fac la prăjituri*», cînd un bun tablou, întregește el, «*ar trebui să fie acoperit cu o pădure de lame de brici*». Și coloritul lui Lautrec violentează privirea tocmai pentru că, în arbitrariul său aparent, funcția lui nu-i aceea de a reconstitui fidel o atmosferă, ci de a potența expresivitatea desenului. Din unitatea ce rezultă ni se impune specificitatea viziunii sale.

În această viziune, opera grafică este o componentă esențială și cuprinde litografii, programe de teatru, desene de ziar, coperte, partituri de cîntece, ilustrații, afișe . . . Odată cu Lautrec, putem spune că începe cu adevărat afișul modern, și, într-un cuvînt, afișul ca gen artistic vrednic de considerare. Îl abordaseră, înaintea lui, Raffet, Grandville, Deveria, Manet. Jules Chéret (1836—1931), supranumit de Degas «*un Watteau al străzilor*», îl relansează cu cele vreo mie de afișe, grație industrializării tehnicii de reproducere tipografică, în jurul anului 1866. În ciuda unei oarecare monotonii a figurației — aceeași femeie tînără și surîzătoare lăudînd diverse produse — Chéret este un artist care știe foarte bine să realizeze acea virtute esențială a afișului pe care limba germană o exprimă atît de sugestiv prin termenul *Blickfang*, captare a privirii. Lautrec o duce de la acest stadiu mai comercial la o expresie de mare rafinament artistic, printr-o diversitate în care își folosește toată experiența și toate resursele. Arabescul expresiv al desenului, forța de șoc a culorilor distribuite în largi aplaturi, compoziția în care nu uită lecțiile stampei japoneze și ingeniozitatea compozițiilor lui Degas, totul colaborează la răsunătoarea lor reușită. Desele treceri prin Belgia, unde expune, ca invitat al grupului *Vingt*, îl pun în contact cu tendințele novatoare ale acestuia, tendințe ce promovează spiritul Art-Nouveau care, pornit din Anglia, plutește în atmosfera artistică a întregii Europe. Îl regăsim în litografiile și afișele lui, ceea ce îi conferă — o dată mai mult — un loc important ca promotor.

Primul său afiș datează din 1891, executat la cererea lui Maurice Joyant, pentru Moulin-Rouge. «*Lautrec a adoptat imediat litografia în plină renaștere, și plutind în aer, ca pe un mijloc rapid și direct de expresie. Numaidecît, a inventat spre trebuința lui o anumită tehnică, un anumit mod de a mînui creionul litografic și culorile, o folosire a crașiurilor care a servit multora dintre imitatorii săi*». Și folosește acest mijloc de exprimare cu o asemenea virtuozitate încît desenează direct pe piatră.

Mai mult, activitatea sa ca afișist și ilustrator ajunge, în timpul vieții, să-l umbrească pe pictor, deși aceste două ipostaze ale artistului sînt reciproc complementare și inimitabil lautrechiene. Posteritatea a restabilit însă echilibrul, restituindu-ne treptat imaginea integrală a artistului atît de complet, de complex și de neînțeles în timpul vieții, care a fost Henri de Toulouse-Lautrec.

La moartea lui, un oarecare Jules Roques scria: «*Este o fericire pentru umanitate că există puțini artiști de genul său. Talentul lui Lautrec, căci ar fi absurd să i-l negăm, era un talent nefast, cu o influență pernicioasă și întristătoare.*»

Acest «panegiric» prelungește reacțiile precumpănitor ostile cu care a fost primită opera lui Lautrec, pe cînd artistul trăia. Poate pentru că nu-i plăcut să ne vedem atunci cînd magia oglinzii scoate la iveală și fețele noastre ascunse... imaginea noastră mai puțin avantajoasă . . .

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1829 *Se naște John-Lewis Brown.*
1833 *Se naște Joseph-Léon Bonnat.*
1834 *Se naște Edgar Degas.*
1836 *Se naște Jules Chéret.*

1838 Se naște contele Alphonse de Toulouse-Lautrec, tatăl pictorului.

1839 *Se naște Cézanne.*
1840 *Se naște Monet.*

1841 Se naște Adèle Tapié de Céleyran, mama pictorului.

Se naște Renoir.
1834 *Se naște René Princeteau.*
1845 *Se naște Fernand Cormon.*
1851 *Se naște Aristide Bruant.*
1852 *Se naște Jean-Louis Forain.*
1853 *Se naște Van Gogh.*

1863 9 mai: căsătoria contelui Alphonse de Toulouse-Lautrec cu Adèle Tapié de Céleyran.

Apare eseul lui Baudelaire Le peintre de la vie moderne *(Pictorul vieții moderne) în* Figaro. *La salonul Refuzaților, Manet expune* Dejunul pe iarbă *care provoacă un adevărat scandal public.*
1861 *Apare romanul* Soeur Philomène *(Sora Philomène) de frații Goncourt, conținînd insistente observații clinice în jurul unei operații de cancer la sîn.*

1864 24 noiembrie: la castelul Bosc, din Albi, se naște Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa.

Se închide Atelierul Gleyre. *Apare romanul* Gérminie Lacerteux *de frații Goncourt, în care este descrisă degradarea fizică a unei servitoare isterice.*
1865 *Manet expune* Olympia, *provocînd un nou scandal. Se naște Suzanne Valadon.*
1866 *Zola publică în ziarul* L'Évènement *articolele sale despre Manet și* Salon. *În același an apare culegerea* Mes Haines *(Urile mele). Apare romanul* Manette Salomon *de frații Goncourt; eroul este un pictor —Coriolis —iar acțiunea evocă viața artistică de la sfîrșitul domniei lui Ludovic-Filip și din timpul celui de al II-lea Imperiu. Inventarea mașinii de imprimat îngăduie folosirea pietrelor litografice de mari dimensiuni, marcînd astfel avîntul dezvoltării afișului francez.*
1867 *Se naște Bonnard. Mor Baudelaire și Ingres. Apare* Capitalul *lui Karl Marx. (În 1883 va apare ediția franceză) Expoziție universală.*
1868 *Se nasc Jane Avril și Yvette Guilbert.*
Se naște Gabriel Tapié de Céleyran. Degas începe să picteze scene de teatru.
1870 *Războiul franco-prusac. Proclamarea celei de a Treia Republici.*
Se naște Louise Weber (La Goulue).
1871 *Comuna din Paris. Se naște Rouault. Perioada 1871—1914 marchează o epocă de revoluție industrială pentru Europa Occidentală și Statele Unite.*

1873 H. de T.-L. elev la liceul Fontanes (astăzi Condorcet) din Paris. Printre colegi, se numără viitorul său biograf, Maurice Joyant.
Primele desene cunoscute ale lui H. de T.-L.

Degas pictează dansatoare și teme moderne.
1874 *Prima expoziție a impresioniștilor la fotograful Nadar.*

1875 H. de T.-L. părăsește liceul Fontanes din cauza sănătății sale șubrede.

1877 *Renoir pictează* Le Bal au Moulin de la Galette. *Moare Courbet. Apare romanul* La Fille Eliza *(Fata Eliza) de frații Goncourt; eroina este o prostituată.*

1878 Prima fractură a lui H. de T.-L., cea a femurului stîng (30 mai). Pentru diverse tratamente medicale, sejururi frecvente în sudul Franței, la Nisa, Barèges, Amélie-les-Bains, în perioada 1878-1881.

Van Gogh în localitatea minieră Borinage.

1879 A doua fractură a lui H. de T.-L., cea a femurului drept (august).

Moare Daumier. Apare romanul Les Frères Zemgano *(Frații Zemgano) de frații Goncourt, a cărui acțiune se petrece în lumea acrobaților de circ. Apar primele studii consacrate artiștilor japonezi din mișcarea* ukiyo-e.

1880 Lecții cu Princeteau.

Apare romanul Nana *de Zola.*

1881 H. de T.-L. cade la prima sesiune de bacalaureat. Ilustrează nuvela *Cocotte* de Devismes. În noiembrie își ia bacalaureatul în cea de a doua sesiune, la Toulouse, după care renunță să-și continue studiile, pentru a se consacra picturii.

Se naște Picasso. Apare volumul de nuvele La Maison Tellier *(Casa Tellier) de Maupassant, o incursiune în lumea prostituției.*

1882 În luna martie, H. de T.-L. intră în atelierul lui Bonnat.

Criză economică ce ruinează pe negustorii independenți, ca Durand-Ruel, promotorul impresioniștilor.

1883 H. de T.-L. intră în atelierul lui Cormon. Va lucra aici pînă în 1887.

Expoziție de artă japoneză la Galeria Petit. *Editorul Louis Gonze publică albume consacrate artei japoneze în care sînt prezentați Hokusai, Utamaro și Hiroshige.*
Moare Manet.

1884 H. de T.-L. descoperă cu entuziasm pe Manet, Berthe Morisot și mai ales pe Degas. Parodiază *Le Bois sacré* (Pădurea sacră) de Puvis de Chavannes. Tot în acest an se instalează în Montmartre, în atelierul lui René Grenier.

Întemeierea Societății Independenților *de către Seurat, Signac, Edmond Cross, Redon. Félix Fénéon înființează* La Revue Indépendante. *La Bruxelles ia naștere* Societatea celor XX *(grupul* Vingt*). Construirea viaductului de la Garabit (înalt de 122 metri și lung de 500) inaugurează tehnica prefabricatelor.*

1885 Prima ilustrație a lui H. de T.-L. pentru un cîntec de Aristide Bruant. Frecventează *L'Élysée-Montmartre, Le Chat-Noir, Le Moulin de la Galette.* Începe legătura sa cu Suzanne Valadon.
1886 H. de T.-L. se întîlnește cu Van Gogh, proaspăt sosit la Paris și lucrează împreună cu el. Publică primele desene. La *Mirliton*, Bruant îi pune lucrările pe pereți. Închiriază atelierul de pe rue Tourlaque și împarte un apartament cu doctorul Bourges. Frecventează Circul Fernando. Expune pentru prima oară în *Salonul artelor incoerente* sub pseudonimul Tolau Segroeg.

A opta și ultima expoziție impresionistă. Degas expune zece nuduri în pastel. La Salonul Independenților *expune* Rousseau le Douanier, *pe care H. de T.-L. îl va prețui în mod deosebit. Gauguin în Panama și Martinica. Apar* Poeziile lui Mallarmé.

1887 H. de T.-L. aderă, împreună cu Van Gogh, la poantilism. E prezent, alături de Bernard și Anquetin, la diverse expoziții în restaurantele din Montmartre. Execută un afiș pentru Societatea filantropică.

La cafeneaua Le Tambourin, *are loc prima expoziție pariziană consacrată exclusiv stampei japoneze. Apare romanul* Madame Chrysantème *de Pierre Loti, care marchează apoteoza modei «japoniste»*

1888 H. T.-L. expune la Bruxelles, la invitația grupului *Vingt*. La sfîrșit legătura sa cu Suzanne Valadon. Se îmbolnăvește de sifilis de la o prostituată (Rosa la Rouge).

Apare (pînă în 1891) revista lunară bogat ilustrată Le Japon artistique. *La Academia Julian ia naștere grupul nabiștilor.*

1889 H. de T.-L. expune pentru prima oară la *Salonul Independenților (Dansul la Moulin de la Galette)* și la *Cercul Volney*. Pictează în grădina lui Moș Forest, din Montmartre. Se întîlnește cu Degas.

Deschiderea cabaretului Moulin-Rouge. *Expoziția Universală și construirea turnului Eiffel. La ființă, la Paris, a* II-a Internațională socialistă.

1890 H. de T.L. expune din nou la Bruxelles în cadrul grupului *Vingt*. Din acest an: *Dansul la Moulin-Rouge.*

Moare Van Gogh. Maurice Joyant îl înlocuiește pe Théo Van Gogh la Maison Goupil. *Între 1890 și 1914, ca rezultat al acțiunilor anarhiste, sînt asasinați șase șefi de state.*

1891 Afișul pentru *Moulin-Rouge* în care figurează La Goulue și Valentin le Desossé. Numele lui H. de T.L. începe să se impună. Asistă la operațiile celebrului chirurg Péan. *Retrospectiva Van Gogh. Gauguin pleacă în Tahiti. Se înființează* La Revue Blanche. *Prima expoziție a nabiștilor.*

1892 Noi afișe pentru *La Divan Japonais* și *Aux Ambassadeurs*. Primele litografii. Opere inspirate de dansatoarele de la *Moulin-Rouge* și de Jane Avril. Scene din « casele închise» (rue d'Amboise) unde și locuiește în răstimpuri mai lungi sau mai scurte.

Arhitectul Victor Horta construiește scara hotelului Tassel, din Bruxelles, care marchează începuturile noii arhitecturi europene în stilul Art-Nouveau. Anarhiștii organizează o serie de atacuri cu bombe în cazărmi, restaurante și alte locuri publice.

1893 La inițiativa lui Joyant, H. de T.-L. expune, împreună cu Charles Maurin, la *Galeria Goupil*, opere inspirate de viața din Montmartre. Îi cunoaște pe frații Natanson, Tristan Bernard, Romain Coolus la *Revue Blanche*.
Expoziție de peisaje în pastel a lui Degas la Galeria Durand-Ruel.

Ambroise Vollard își deschide galeria. Prima expoziție Sezession *la München.*

1894 Călătorii la Bruxelles și Londra. Litografii despre teatru. Editorul André Marty publică albumul *Yvette Guilbert*, cu o prefață de Gustave Geffroy. Picturi din « casele închise»: *În salonul de pe rue des Moulins.*

1895 Călătorii la Londra, în Normandia și la Lisabona. La Valvins, unde se află un timp ca invitat al soților Thadée și Missia Natanson, H. de T.-L. îl cunoaște pe Stéphane Mallarmé. Termină tabloul *În salonul de pe rue des Moulins*. Noi opere inspirate de teatru și music-hall: Marcelle Lender în *Chilpéric*, dansînd bolero, May Belfort, May Milton, Cha-U-Kao. Pictează un decor pentru baraca de bilci în care La Goulue ajunsese să-și prezinte spectacolele. La Londra, cunoaște pe Oscar Wilde și pe Whistler; în drum spre Lisabona, o urmărește pe *Pasagera de la 54*. Frecventează velodromurile. Unchiul Charles arde cîteva tablouri ale lui H. de T.-L. la Albi.

Începuturile cinematografului: primele ședințe publice ale fraților Lumière. A doua plecare a lui Gauguin în Tahiti.

1896 Participă la *Salon de la Libre Esthétique*, din Bruxelles. Expoziția organizată de Joyant, la *Galeria Manzi-Joyant* pe strada Forest. Călătorie în Portugalia și Spania, unde îl descoperă pe El Greco. Publică albumul *Elles*. Crizele sale de nervozitate devin tot mai neliniștitoare.

Prima expoziție Bonnard, la Galeria Durand-Ruel *(picturi, afișe, litografii). Apare* Anarhia, filosofia sa, idealul său, *de Piotr Alexeevici Kropotkin.*

1897 În luna mai, H. de T.-L. se instalează într-un nou atelier, pe avenue Frochot. Călătorie în Olanda, împreună cu prietenul său Maxime Dethomas.

Moare Rodolphe Salis. La Revue Blanche *publică manuscrisul* Noa-Noa *de Gauguin.*

1898 În mai, expoziție la *Galeria Goupil* din Londra. Ilustrații pentru *Povestiri după natură* de Jules Renard. Starea sănătății pictorului se agravează din cauza abuzului de alcool.

Moare Stéphane Mallarmé. Moare chirurgul Péan.

1899 La începutul anului, după o criză de delirium tremens, H. de T.-L. este internat în sanatoriul din Neuilly al doctorului Sémelaigne, unde rămîne pînă în luna mai. Execută aici cincizeci de lucrări, între care cele treizeci și nouă care alcătuiesc suita *Circul*. La Havre, pictează portretul lui Miss Dolly, barmaid la Star.

Expoziție generală a nabiștilor la Durand-Ruel. Apare lucrarea lui Signac De la Delacroix la neoimpresionism. *Moare Sisley.*

1900 La Bordeaux, H. de T.-L. execută o serie de lucrări inspirate de opera *Mesalina*. Toamna și-o petrece la Malromé, unde execută portretul în ținută de amiral al lui Paul Viaud,

o rubedenie scăpătată, personaj distins și sportiv, în grija căruia fusese dat — « cornacul meu», cum îl numea H. de T.-L.

Expoziția universală. Retrospectiva Seurat, organizată de Félix Fénéon.

1901 La Paris, H. de T.-L. execută ultimele sale tablouri și-și pune atelierul în ordine. La 20 august, după ce suferise un atac de paralizie, este dus la Malromé, unde moare, în ziua de 9 septembrie.
Contesa Adèle donează orașului Albi operele fiului ei. Această donație va constitui *Muzeul Toulouse-Lautrec*, inaugurat la 30 iulie 1922, la Albi.
1902 Retrospectivă Lautrec la *Salonul Independenților.*

Expoziția grupului La Libre Esthetique *din Bruxelles, la* Galeria Durand-Ruel.

1904 Retrospectivă Lautrec la *Salonul de toamnă.*

1907 *Moare Valentin le Desossé.*

1908 Expoziție Lautrec la *Galeria Bernheim-Jeune.*
1909 Retrospectivă Lautrec la *Salonul umoriștilor*. Contele de Toulouse-Lautrec, tatăl artistului, se opune la ridicarea unei statui fiului său.
1910 Expoziție Lautrec la *Muzeul de Arte Decorative* din Paris. Etienne Devismes îi trimite contesei Adèle cele opt scrisori primite de la H. de T.-L.

Moare Jules Renard.

1912 Moare tatăl pictorului, contele Alphonse de T.-L.
1914 Expoziție Lautrec la galeria *Paul Rosenberg* din Paris și retrospectivă la galeria *Manzi-Joyant.*

Moare René Princeteau.
1915 *O parte din Moulin-Rouge e distrusă de un incendiu.*

1924 Expoziție Lautrec la *Muzeul din Winterthur* și la *Galeria Barbazanges*, din Paris.
1925 Expoziție Lautrec la New York.

Moare Aristide Bruant.

1927 Expoziție Lautrec la *Muzeul Luxembourg*, la Copenhaga, la Berlin și în S.U.A.

Moare Marcelle Lender.
1929 *Mor La Goulue și Grille d'Egout (Gură-de-Hazna).*

1930 Expoziție Lautrec la *Art Institute* din Chicago.
Moare mama pictorului, contesa Adèle de T.-L.

Mor Maurice Joyant și Gabriel Tapié de Céleyran.

1931 Expoziție Lautrec la Paris, New York, Chicago.

Mor Forain și Nini Patte en l'air (Nini Bulan-Sprinten)

1932 Expoziții Lautrec la Indianopolis și Cleveland.
1933 Expoziții Lautrec la Chicago și Boston
1936 Expoziție Lautrec la *Galeria Bernheim-Jeune.*

Moare Lily Grenier.

1937 Expoziție Lautrec la New York.
1938 Expoziții Lautrec la Londra, Paris, New York, Amsterdam.

Moare Suzanne Valadon.

1940 Expoziție Lautrec la Detroit.
1941 Expoziție Lautrec la New York.
1942 Expoziție Lautrec la Londra.
1943 Expoziții Lautrec la Zürich și New York.

Moare Jane Avril.
1944 *Mor Henri Rachou, Félix Fénéon și Yvette Guilbert.*

1946 Expoziții Lautrec la Paris, New York, Cleveland.

1947 *Moare Tristan Bernard.*

Expoziții Lautrec la Pittsburg, Roma, Bruxelles, Basel, Zürich, Geneva.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

P. HUISMAN, M. G. DORTU: *Lautrec par Lautrec*, Edita Lausanne/La Bibliothèque des Arts, Paris, 1964
HENRI PERRUCHOT: *Viaţa lui Toulouse-Lautrec*, Meridiane, Bucureşti, 1967
LIONELLO VENTURI: *De la Manet la Lautrec*, Meridiane, Bucureşti, 1968
JOSEPH-EMILE MULLER: *Toulouse-Lautrec*, Fernand Hazan, Paris, 1975
JACQUES LASSAIGNE: *Lautrec*, Skira, Genève, 1953
HENRI FOCILLON: *Dessins de Toulouse-Lautrec*, Mermod, Lausanne, 1959
JEAN POLÁŠEK: *Toulouse-Lautrec* (Dessins), Cercle d'Art, Paris, 1973
GUSTAV COQUIOT: *Henri de Toulouse-Lautrec*, Auguste Blaizot, 1913
FRANCOIS GAUZI: *Lautrec et son temps*, David Perret, Paris, 1954
MAURICE JOYANT: *Henri de Toulouse-Lautrec*, P. Floury, Paris, 1926—1927
THADÉE NATANSON: *Peints à leur tour*, Albin Michel, Paris, 1948
PIERRE MAC ORLAN: *Toulouse-Lautrec, peintre de la lumière froide*, P. Floury, Paris, 1934

YVETTE GUILBERT: *La Chanson de ma vie*, Grasset, Paris, 1927
ELIE FAURE: *Istoria artei*, Meridiane, Bucureşti, 1970
EMILE ZOLA: *Mes haines*, Charpentier, Paris 1866
CHARLES BAUDELAIRE: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1961
JEAN LARAN: *L'Estampe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959.

LISTA REPRODUCERILOR

În text:

DESENE DIN PERIOADA ADOLESCENŢEI

AUTOPORTRET, 1895

AUTOPORTRET

DESEN DIN TIMPUL MANEVRELOR DIN 1880

ILUSTRAŢII PENTRU POVESTIRI DUPĂ NATURĂ *DE JULES RENARD*, 1898

AUTOPORTRET

În afara textului:

1. AMINTIRE DE LA AUTEUIL
1881?
ulei pe pînză, 73×53 cm
Colecţie particulară, Paris
2. CONTESA DE TOULOUSE-LAUTREC DEJUNÎND LA MALROMÉ
1883
ulei pe pînză, 93,5×81
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi
3. CALEAŞCA
1878
acuarelă. (Prima lucrare executată după accidentul suferit la 30 mai 1878)
4. CONTELE DE TOULOUSE-LAUTREC CONDUCÎNDU-ŞI TRĂSURA LA NISA
1881
ulei pe pînză, 43×52
Musée du Petit Palais, Paris
5. CAL AL COMPANIEI DE OMNIBUZE
1888
ulei pe carton, 80×51 (Realizat pentru revista «Paris-Illustré»)
colecţia Dubourg, Paris
6. «CARMEN LA ROUGE»
1884
ulei pe lemn, 23,9×15
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi
7. MOULIN DE LA GALETTE
1889
ulei pe pînză, 88,9×101,3
Art Institute, Chicago
8. CĂLĂREAŢA DE LA CIRCUL FERNANDO
1888
ulei pe pînză, 100,3×161,3
Art Institute, Chicago
9. LILY GRENIER ÎN KIMONO
1888
ulei pe pînză, 54×45
colecţia W. S. Paley, New-York
10. FEMEIA CU BOA NEGRU
1892
ulei pe carton, 53×41
Muzeul Luvru (Jeu de Paume), Paris
11. DANSUL LA MOULIN ROUGE
1890
ulei pe pînză, 115,5×150
colecţia Mc Ilhénny, Philadelphia
12. MAHMUREALĂ sau BĂUTOAREA
1888-1889
desen, 48×65 (Modelul a fost Suzanne Valadon. Tabloul definitiv se află la Fogg Art Museum, Cambridge, SUA)
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi
13. «A LA MIE»
1891
guaşă şi acuarelă, 53,5×68
Museum of Fine Arts, Boston
14. SPĂLĂTOREASA
1889
ulei pe pînză, 93×75
colecţie particulară, Paris
15. AMBASSADEURS: ARISTIDE BRUANT
1892
afiş, 150×100
16. MOULIN ROUGE
1892
ulei pe catron, 123×140,5
Art Institute, Chicago
17. MOULIN ROUGE. LA GOULUE (şi VALENTIN LE DESOSSÉ)
creion cu rehosări în ulei pe carton, 154×118 (studiu pentru celebrul afiş)
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi.
18. MOULIN ROUGE. LA GOULUE (şi VALENTIN LE DESOSSÉ)
1891
afiş, 170×120
19. ÎNCEPUTUL CADRILULUI LA MOULIN ROUGE
1892
ulei pe carton, 80×61
National Gallery of Art, Washington
20. BALCONUL
1893
ulei pe carton, 32×24,1 (Studiu pentru litografia de pe coperta programului piesei «Le Missionnaire»)
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi
21. JANE AVRIL DANSÎND
1893
ulei pe carton, 86,5×65
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

22. JANE AVRIL DANSÎND
1893
ulei pe carton, 85,5×45
Muzeul Luvru (Jeu de Paume), Paris

23. JANE AVRIL IEŞIND DE LA MOULIN ROUGE
1893
ulei pe carton, 63×42
Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum

24. LA GOULUE INTRÎND LA MOULIN ROUGE
1892
ulei pe carton
Museum of Modern Art, New York

25. LOÏE FULLER LA FOLIES-BERGÈRE
1893
ulei pe carton, 63×45
(studiu pentru litografia cu acelaşi titlu)
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

26. «DIVAN JAPONAIS»
1892—93
afiş, 80×60

27. «PAUVRE PIERREUSE»
1893
ulei pe carton, 26×19 (studiu pentru o litografie ilustrînd o romanţă cu acelaşi titlu)
colecţie particulară

28. DIVANUL (ÎN SALON)
1893
ulei pe carton, 60×80
Museu de Arte, Saõ-Paulo.

29. JANE AVRIL LA JARDIN DE PARIS
1893
afiş, 130×95

30. DOMNUL, DOAMNA, CÎINELE
1893
ulei şi tempera pe pînză, 48×60
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

31. FEMEIE TRĂGÎNDU-ŞI CIORAPUL
1894
ulei pe carton, 61,5×44,5 (studiu parţial pentru compoziţia cu acelaşi titlu de la Jeu de Paume)
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

32. COMISIONARUL CU RUFELE.
1894
ulei pe carton, 57,8×46,2
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

33. ÎN SALONUL DE PE RUE DES MOULINS
1894
ulei pe pînză, 111,5×132,5
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

34. ÎN SALONUL DE PE RUE DES MOULINS
1894
ulei pe carton, 60×40 (studiu parţial — Rolande şi «Olandeza» — pentru compoziţia cu acelaşi titlu. V. nr. 33)
Galeria Rosenberg, Paris

35. DOCTORUL GABRIEL TAPIÉ DE CÉLEYRAN
1894
ulei pe pînză, 110×56
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

36. YVETTE GUILBERT
1894
cărbune şi ulei pe hîrtie, 186×93
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

37. CLOVNESA CHA-U-KAO LA MOULIN ROUGE
1895
ulei pe pînză, 75×55
colecţia O. Reinhart, Winterthur

38. YVETTE GUILBERT SALUTÎND PUBLICUL
1894
ulei pe carton, 48×28
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

39. DECORAŢIE PENTRU BARACA LUI LA GOULUE: DANS EXECUTAT DE LA GOULUE ŞI VALENTIN LE DESOSSÉ.
1895
ulei pe pînză (panou), 298×316
Muzeul Luvru (Jeu de Paume), Paris

40. DECORAŢIE PENTRU BARACA LUI LA GOULUE: DANS MAUR (detaliu: Félix Fénéon)

41. DECORAŢIE PENTRU BARACA LUI LA GOULUE: DANS MAUR
1895
ulei pe pînză (panou), 285×307,5
Muzeul Luvru (Jeu de Paume), Paris

42. MAY BELFORT
1895
afiş, 80×60

43. CHOCOLAT DANSÎND ÎN BARUL LUI ACHILLE
1896
desen în tuş, creion, albastru şi cărbune, 65×50
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

44. LA GOULUE (detaliu)
1895
ulei pe carton, 41×30
colecţie particulară, Franţa

45. NECUNOSCUTA DIN CABINA 54
1896
litografie, 59×39,6

46. MAY MILTON
1895
afiş, 78,5×59,7

47. FEMEIE PIEPTĂNÎNDU-SE
1896?
ulei pe carton, 44×30
Muzeul Luvru (Jeu de Paume), Paris

48. PORTRETUL LUI OSCAR WILDE
1895
acuarelă pe carton, 58,5×48
colecţia Lester, Beverly Hills, California

49. TRUPA DOMNIŞOAREI EGLANTINE
(de la stînga: Jane Avril, Cléopâtre, Eglantine, Gazelle)
1896
ulei pe carton, 71×97 (Studiu pentru o litografie cu acelaşi titlu)
colecţie particulară, Italia

50. FEMEIE CU LIGHEAN
1896
desen, 39×59 (pentru o litografie din seria «Elles»)

51. SOLITUDINE
1896
ulei pe carton, 30×39 (studiu pentru o litografie din seria «Elles»)
colecţia Franck Jay Gould, Cannes

52. TOALETA
1896

ulei pe carton, 58×40 (Studiu pentru o litografie din seria «Elles»)
Colecţie particulară, Paris

53. TOALETA
1896
ulei pe carton, 67×54
Muzeul Luvru (Jeu de Paume), Paris

54. ENGLEZOAICA DE LA BARUL «STAR» DIN LE HAVRE (Miss Dolly)
1899
ulei pe lemn, 41×32,8
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

55. PORTRETUL LUI MAURICE JOYANT
1900
ulei pe lemn, 116,5×81
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

56. JOCHEUL LA LONGCHAMP
1899
litografie în culori, 51,5×36

57. CLOVNUL, CALUL ŞI MAIMUŢA CĂLĂREAŢĂ
1899
creioane colorate, 43×26 (din suita «Circul»)

58. PE ARENĂ
1899
creioane colorate, 32×25 (din suita Circul)

59. CHEMARE ÎN FAŢA PUBLICULUI
1899
creioane colorate, 35×25 (din suita «Circul»)

60. CLOVNESA CHA-U-KAO CĂLĂREAŢĂ
1899
creioane colorate, 35×25 (din suita «Circul»)

61. DOMNIŞOARA COCYTE ÎN «FRUMOASA ELENA»
1900
acuarelă pe carton, 62×48
Muzeul Toulouse-Luatrec, Albi

62. LA MASA DE TOALETĂ («MADAME POUPOULE»)
1900
ulei pe lemn, 60,8×49,6
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

63. MARCELLE LENDER DANSÎND BOLEROUL ÎN «CHILPÉRIC»
1897?
ulei pe pînză, 145×150
colecţia Hay Whitney, New York

64. SEPAREU LA CABARETUL «LE RAT MORT»
1899—1900
ulei pe pînză, 55×45
Courtauld Institute Galleries, Londra

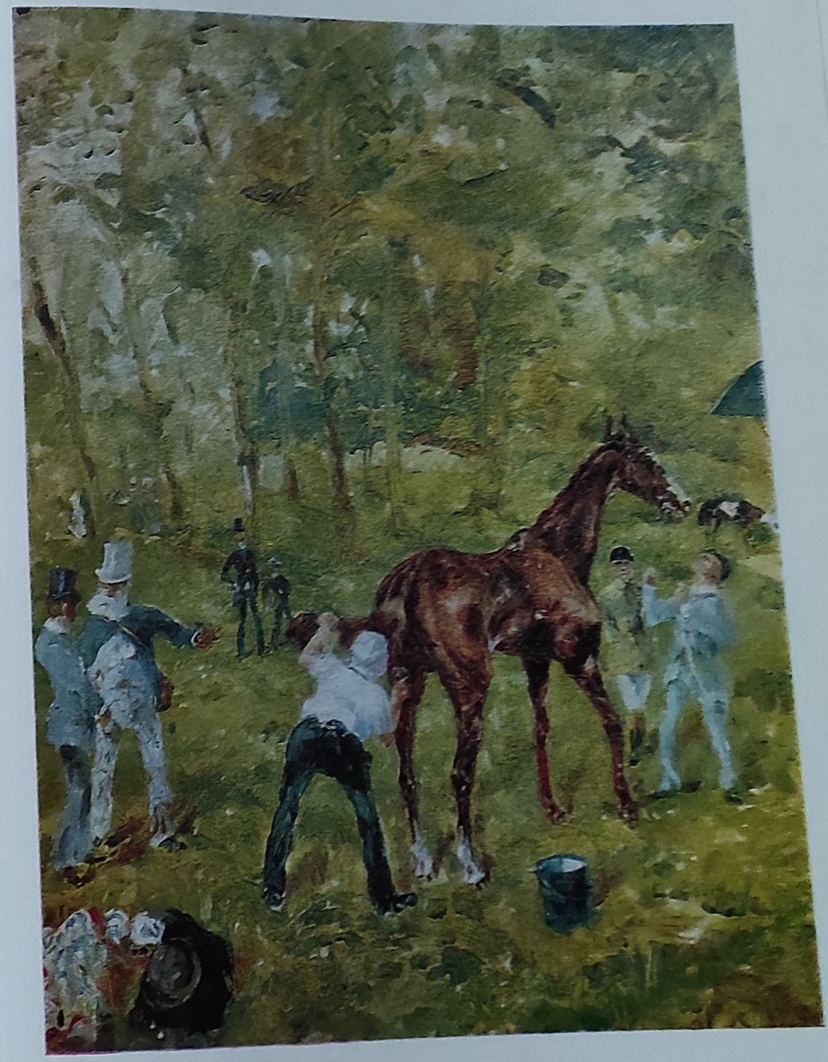
65. MESALINA COBORÎND TREPTELE STRĂJUITE DE FIGURANŢI
1900
ulei pe pînză, 99,5×73
County Museum of Art, Los Angeles

66. UN EXAMEN LA FACULTATEA DE MEDICINĂ
1901
ulei pe pînză, 65×81
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

67. MODISTA (DOMNIŞOARA «CROQUESI-MARGOUIN»)
1900
ulei pe lemn, 61×49,5
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi.

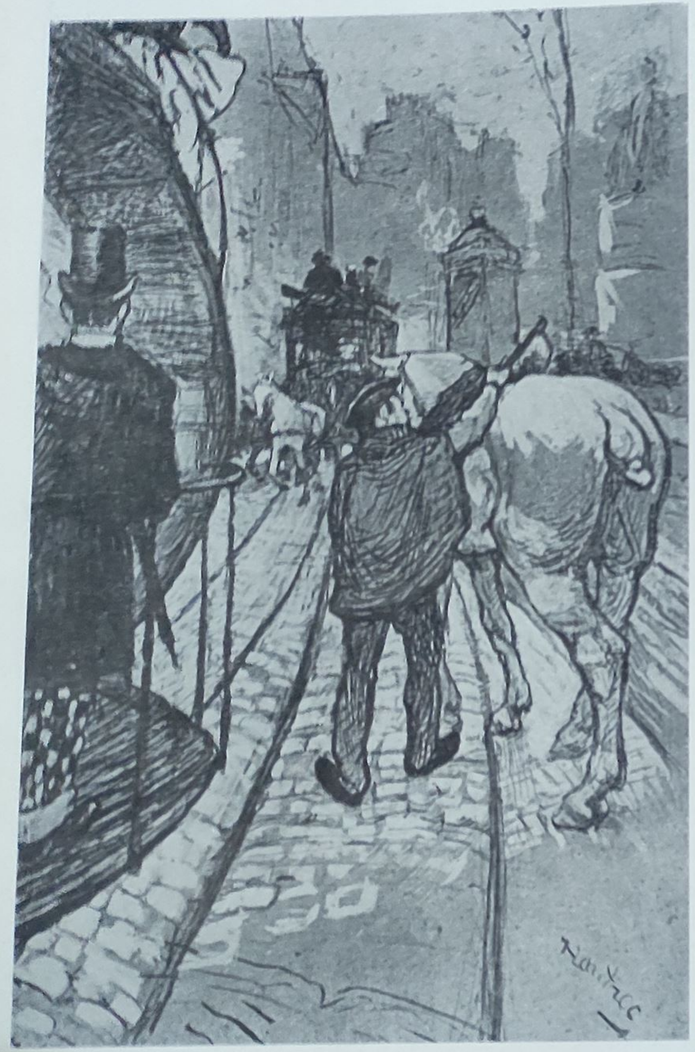
REPRODUCERI

1. Amintire de la Auteuil

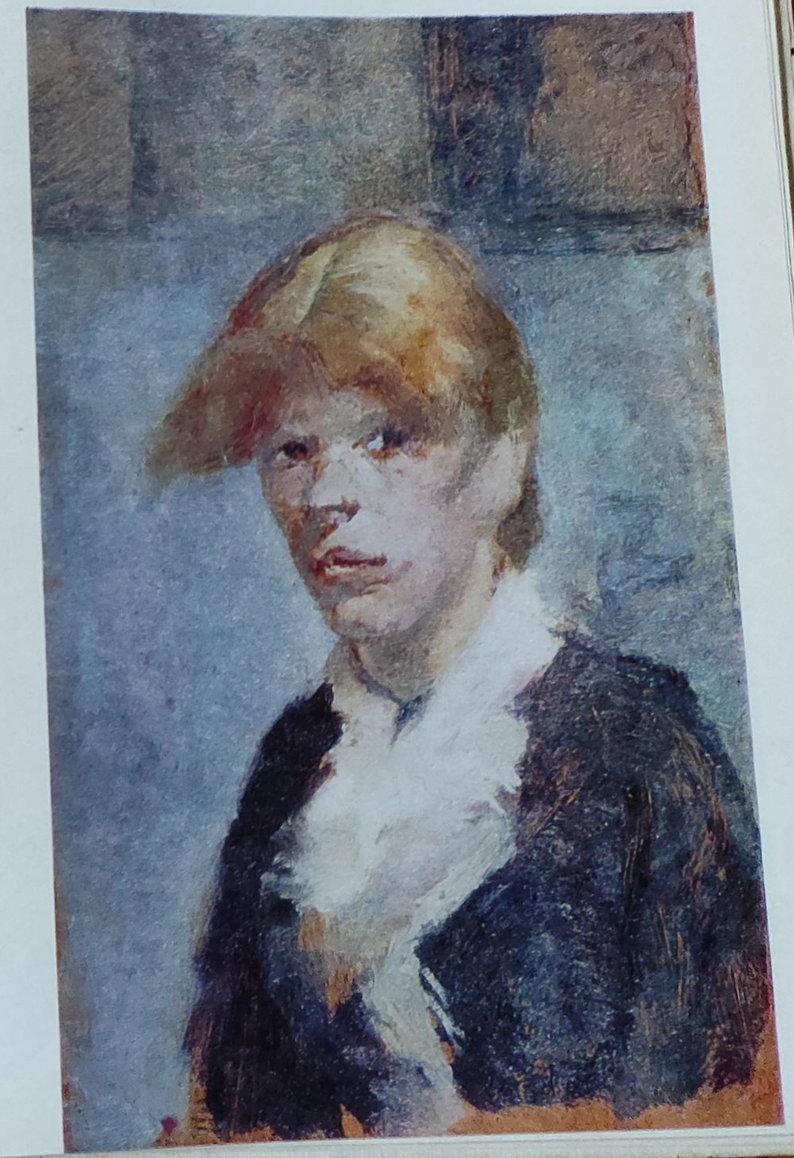


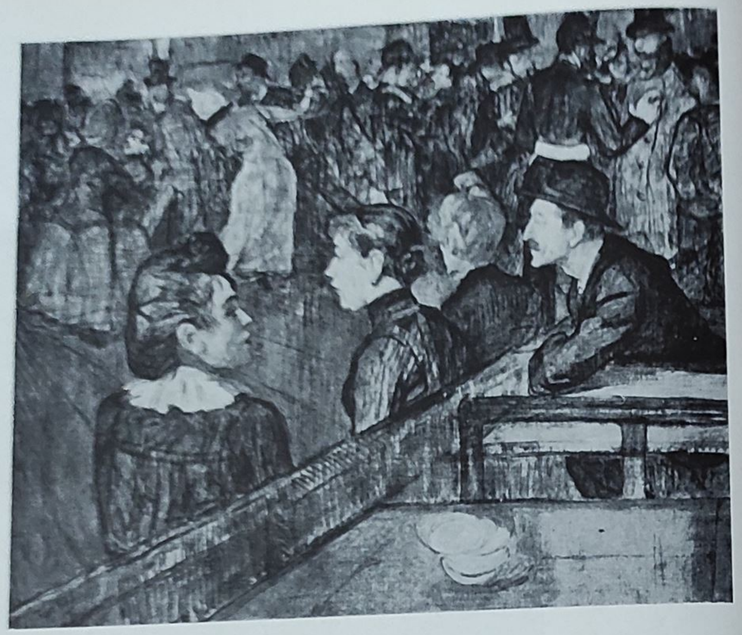
2. Contesa de Toulouse-Lautrec dejunind la Malromé
3. Caleașca
4. Contele de Toulouse-Lautrec conducindu-și trăsura la Nisa

5. Cal al companiei de omnibuze



6. «Carmen la Rouge»





7. Moulin de la Galette
8. Călăreața de la circul Fernando
9. Lily Grenier în kimono

10. Femeia cu boa negru

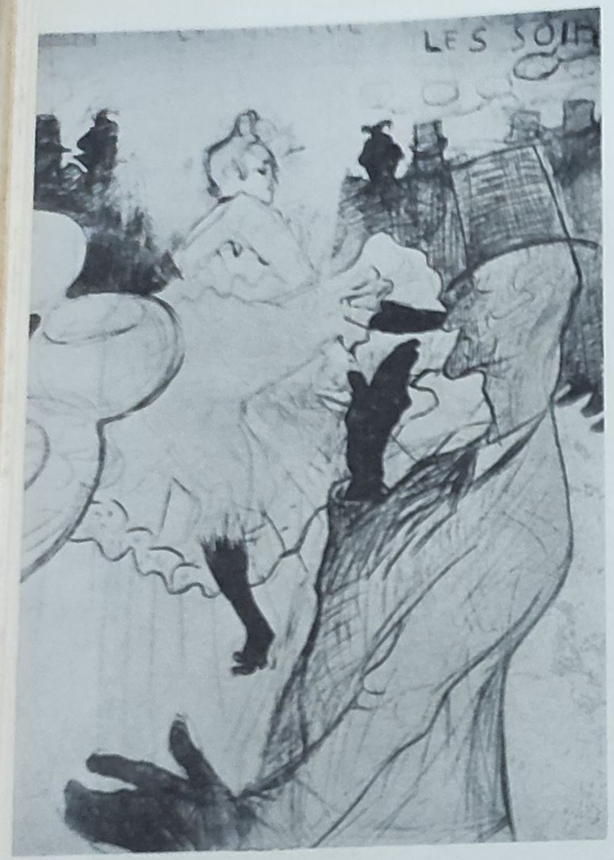
11. Dansul la Moulin Rouge

12. Mahmureală sau Băutoarea
13. «A la Mie»

14. Spălătoreasa

15. Ambassadeurs: Aristide Bruant

16. Moulin Rouge

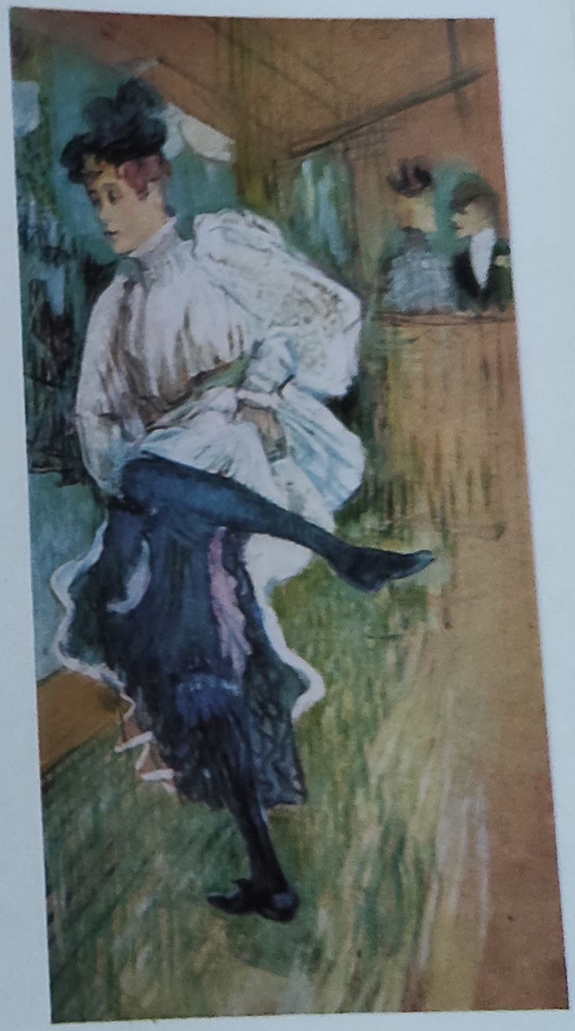


17. Moulin Rouge. La Goulue (şi Valentin le Desossé), studiu
18. Moulin Rouge. La Goulue (şi Valentin le Desossé), afiş

19. Începutul cadrilului la Moulin Rouge

20. Balconul

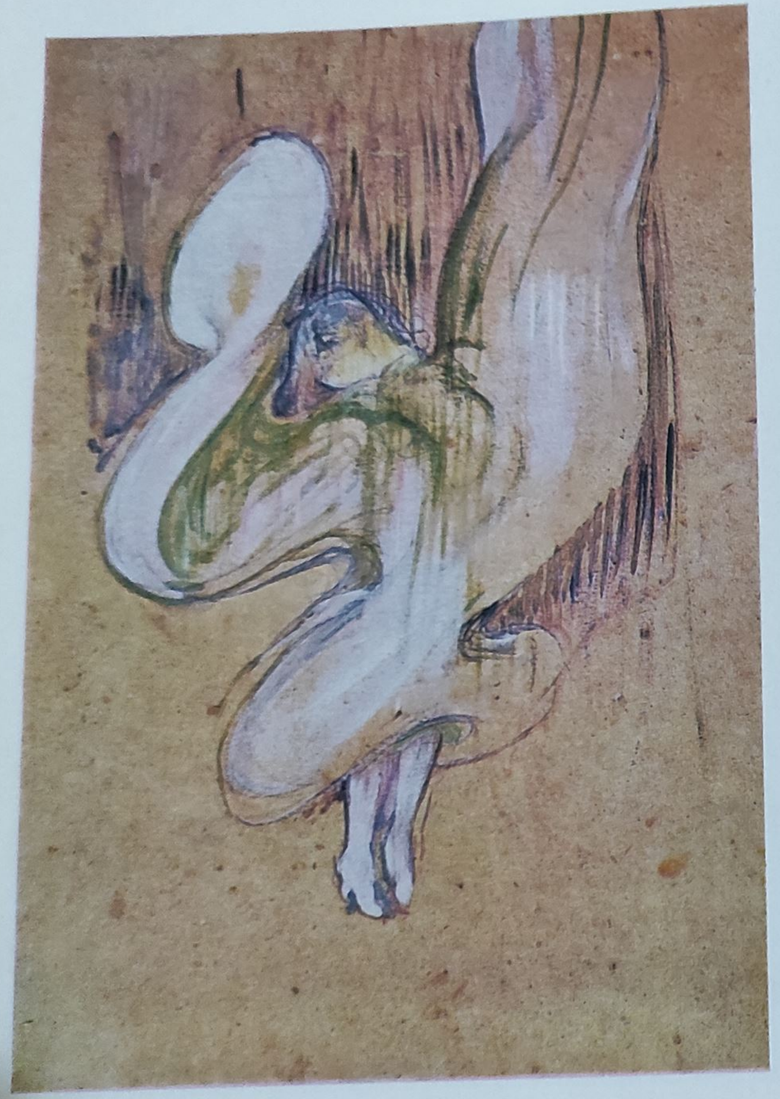
21. Jane Avril dansînd
22. Jane Avril dansînd



23. Jane Avril ieşind de la Moulin Rouge

24. La Goulue intrind la Moulin Rouge

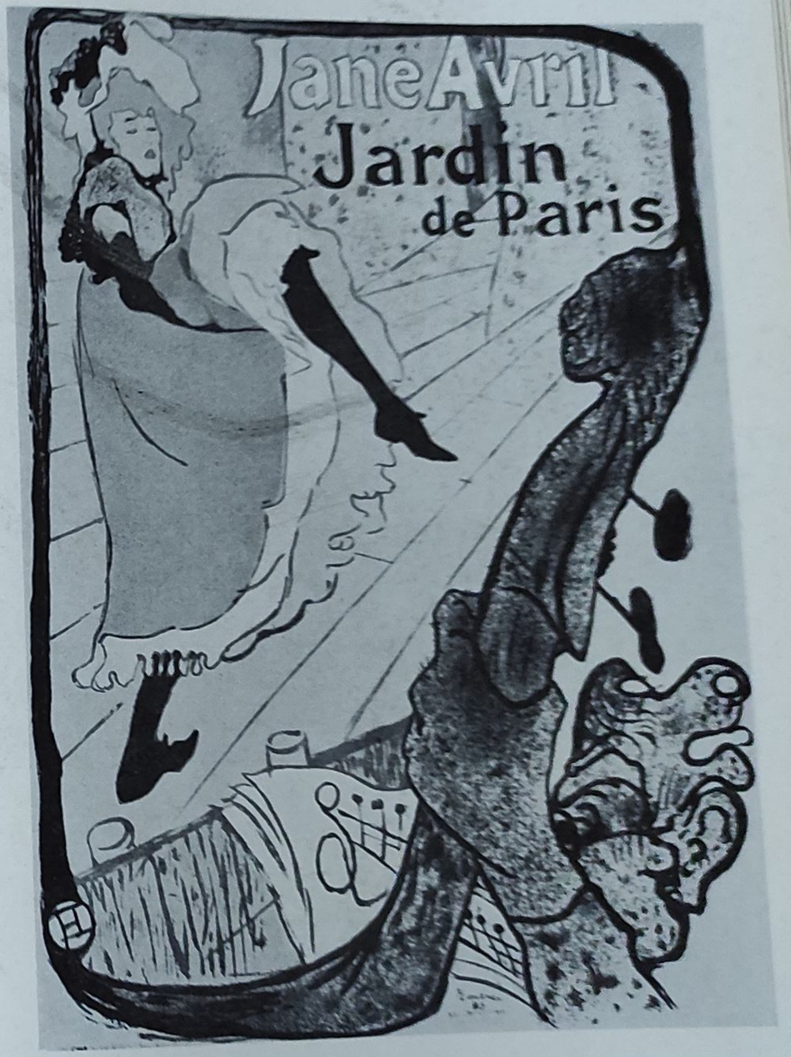
25. Loïe Fuller la Folies-Bergère



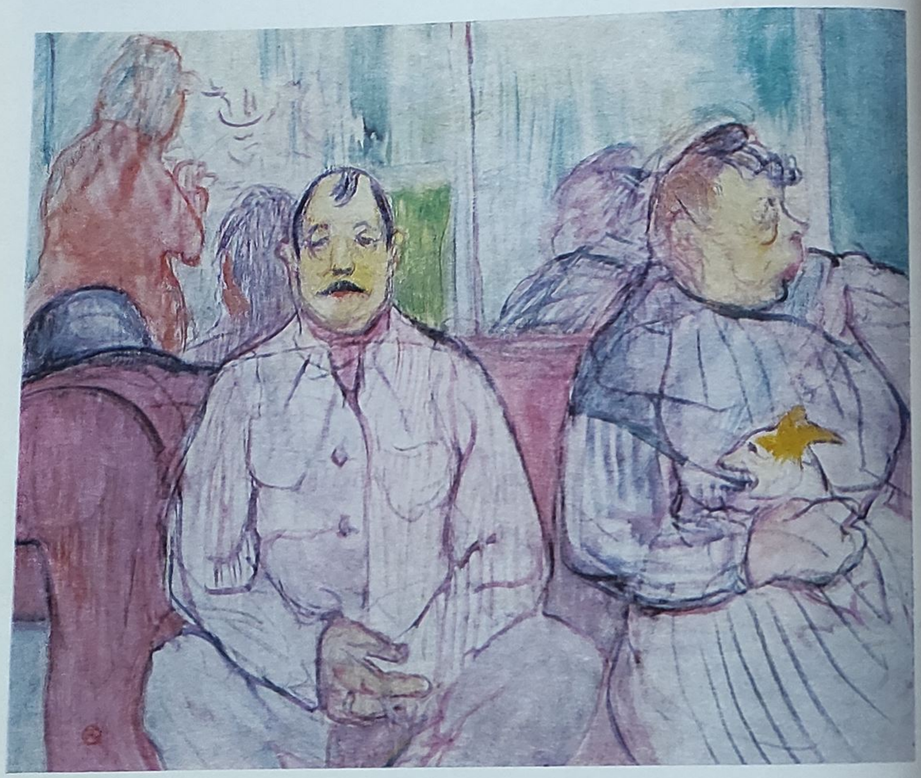
26. «Divan Japonais»

27. «Pauvre pierreuse»
28. Divanul (În salon)

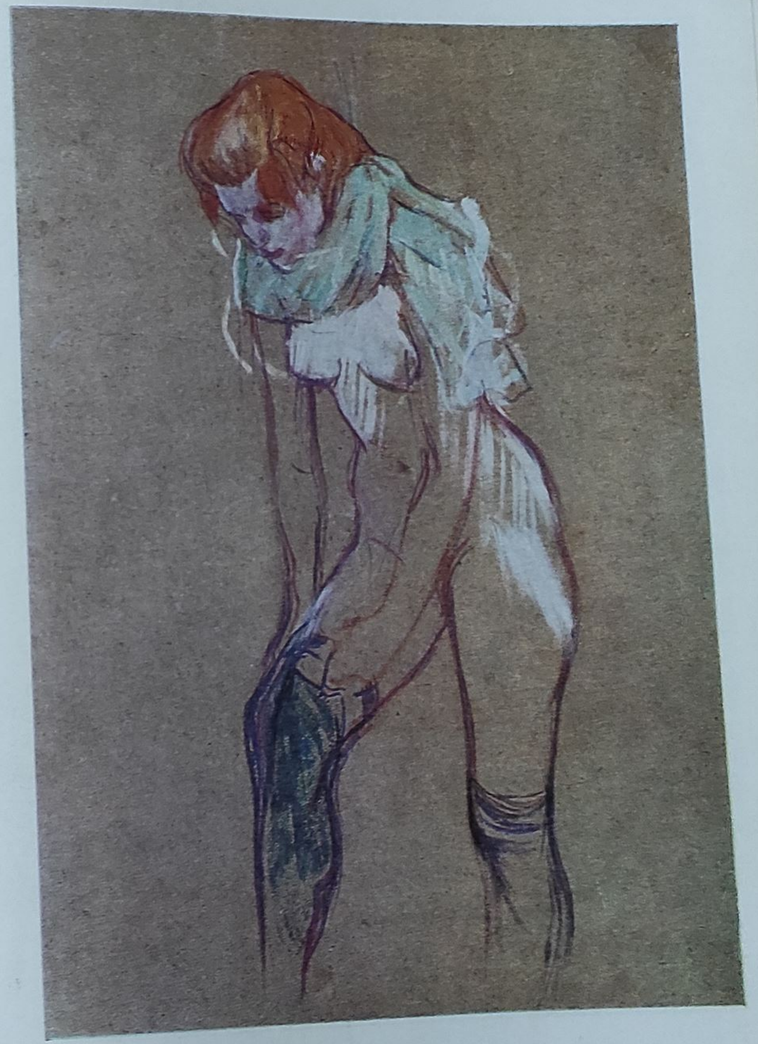
29. Jane Avril la Jardin de Paris



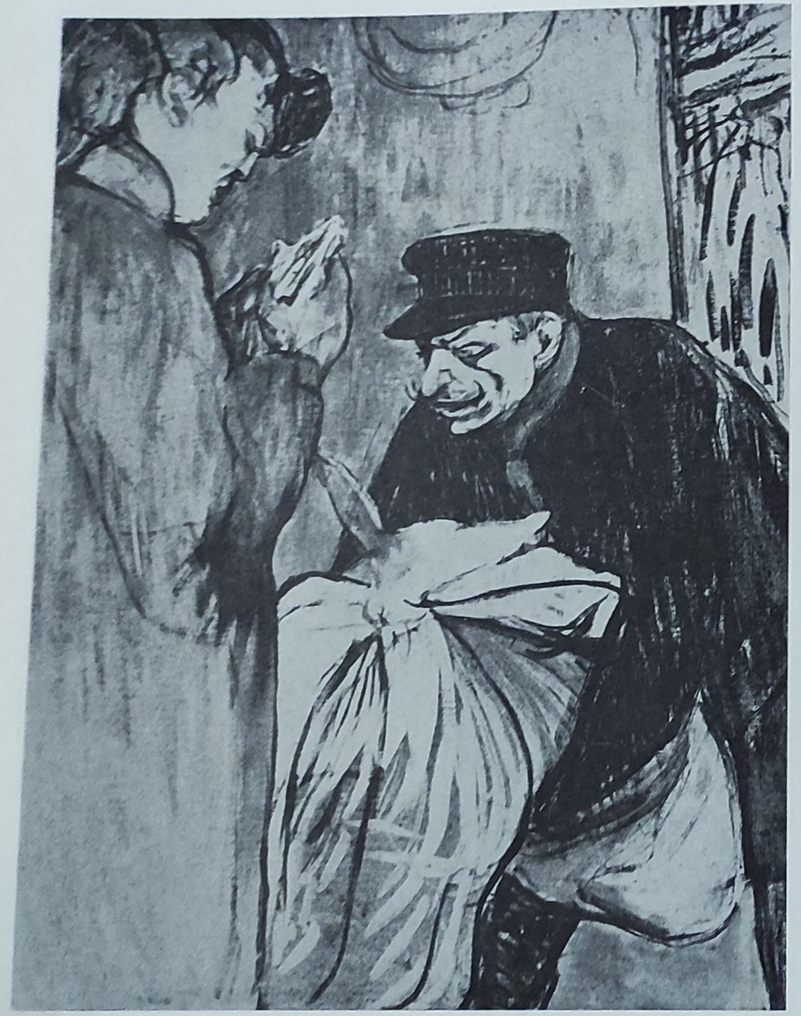
30. Domnul, doamna, ciinele



31. Femeie trăgîndu-şi ciorapul

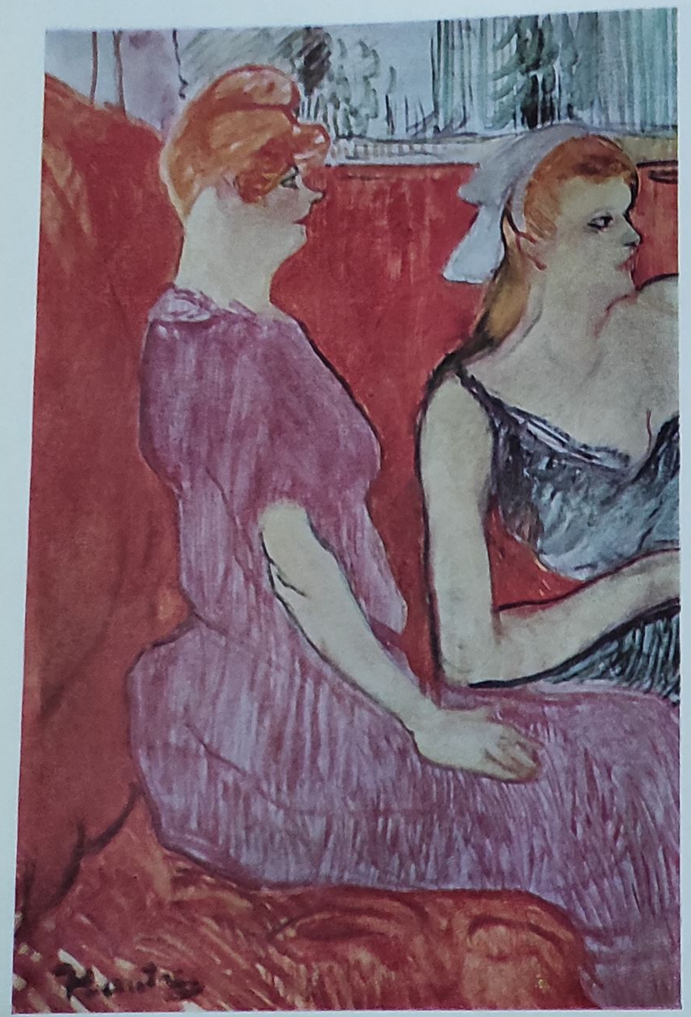


32. Comisionarul cu rufele

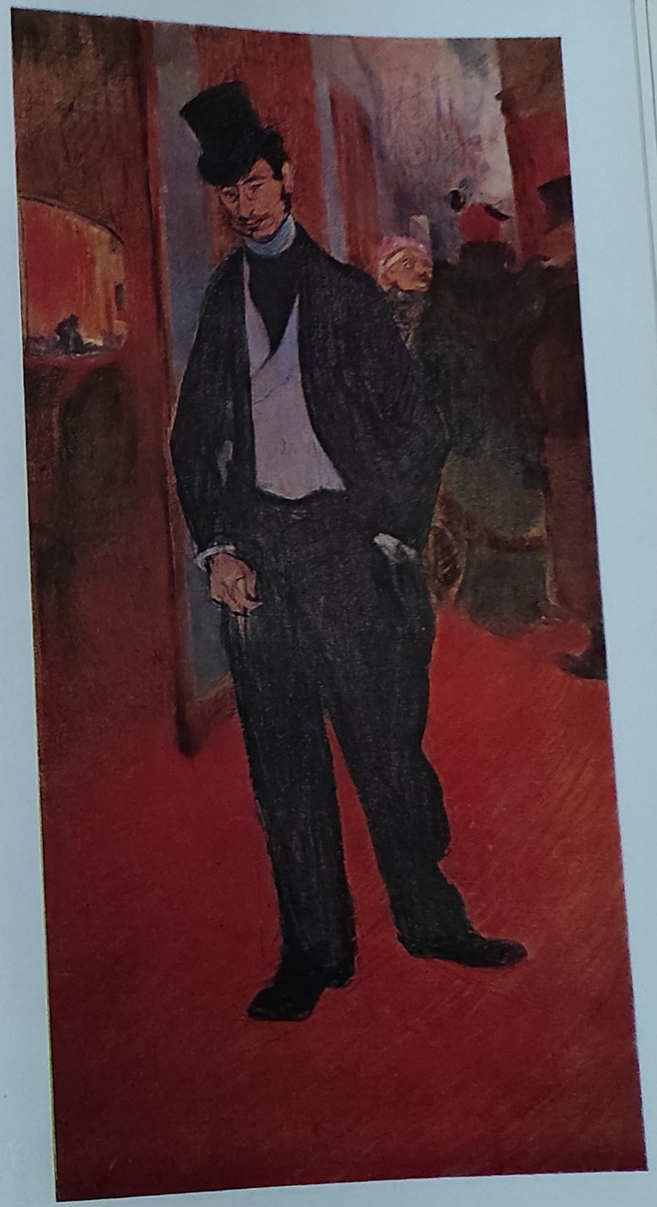


33. În salonul de pe rue des Moulins

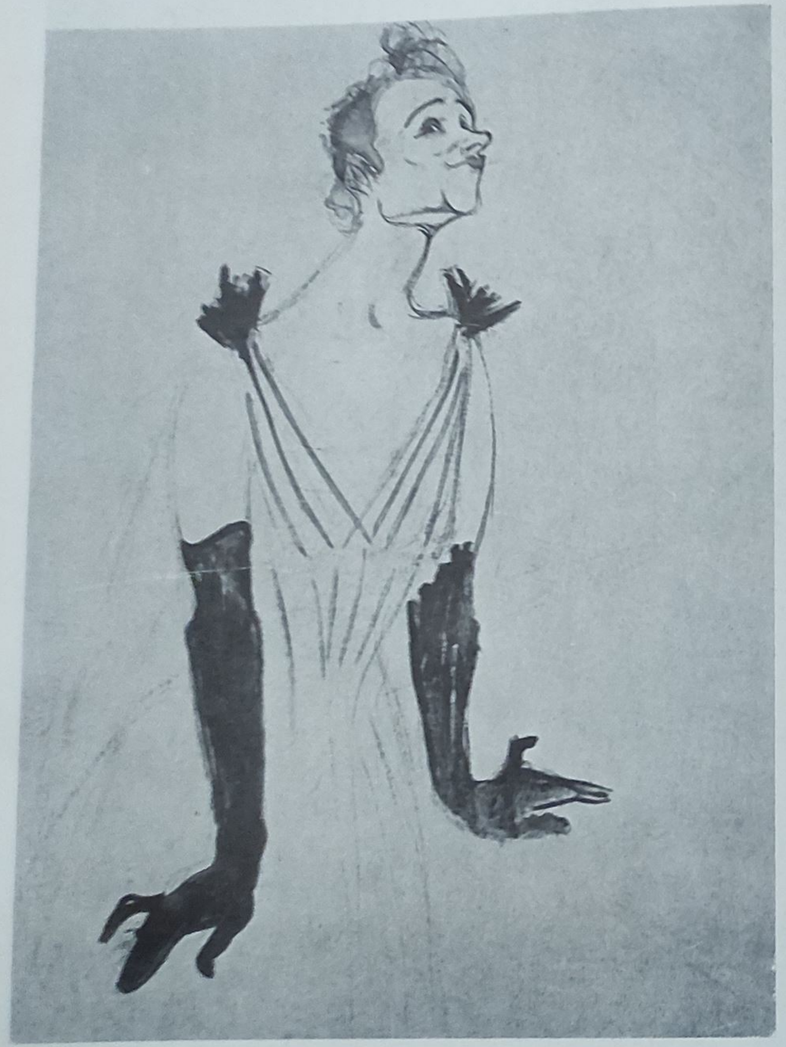
34. În salonul de pe rue des Moulins, *studiu parțial*



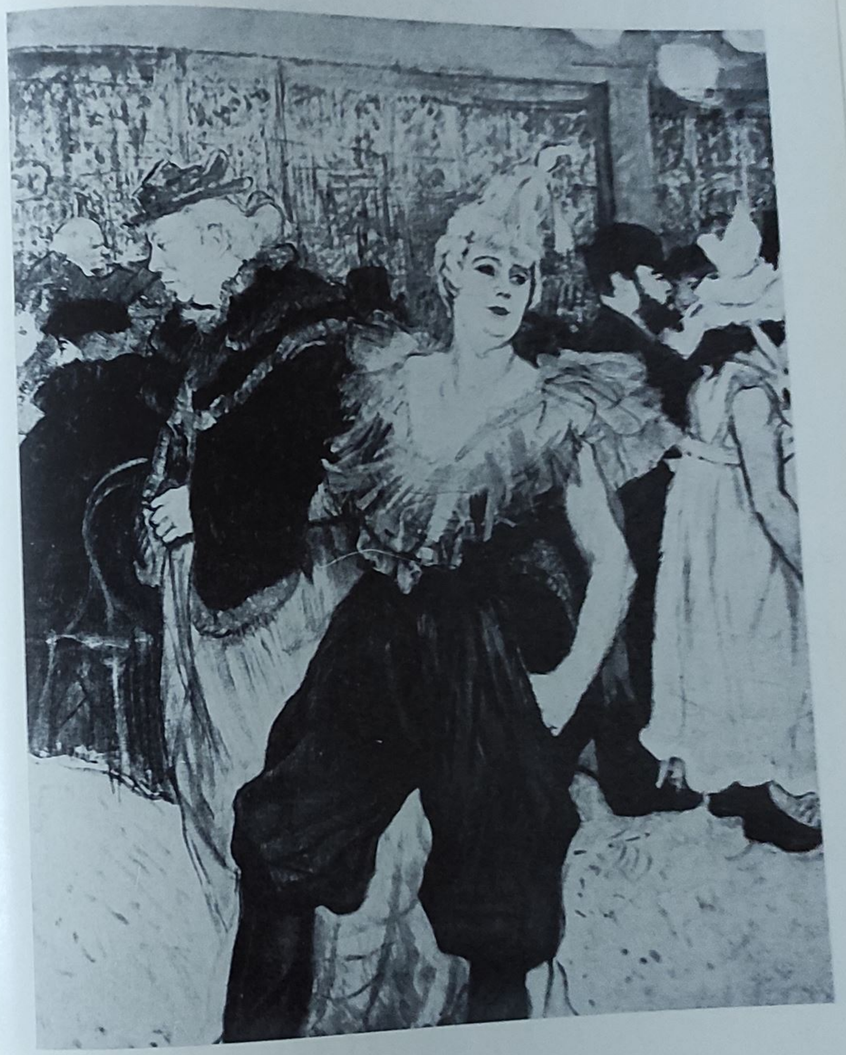
35. Doctorul Gabriel Tapié de Céleyran

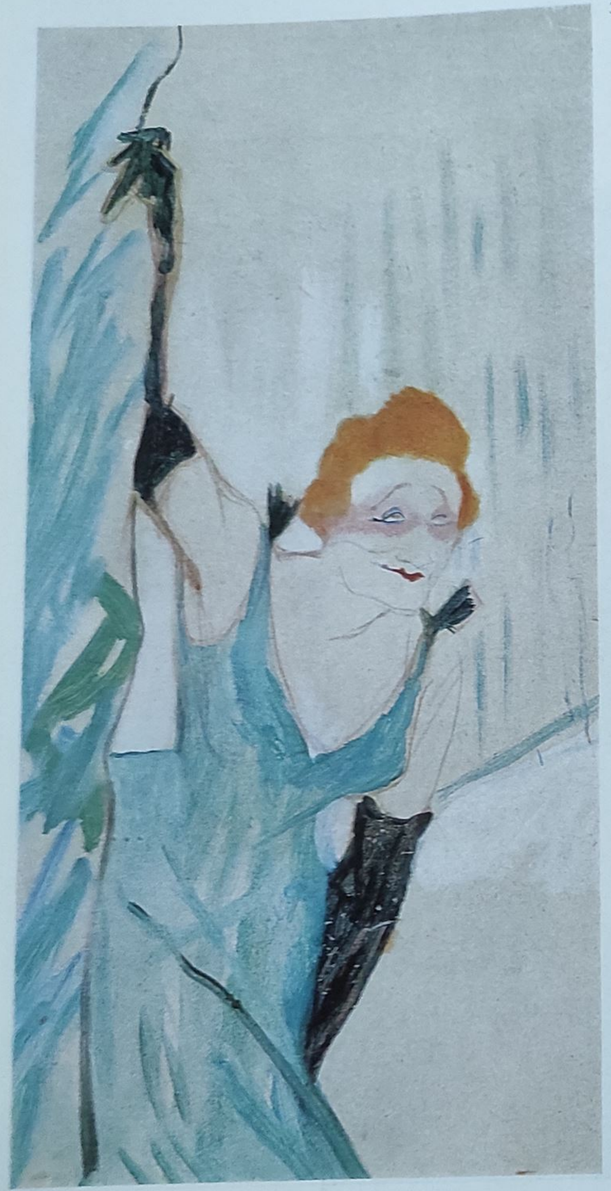


36. Yvette Guilbert



37. Clovnesa Cha-U-Kao la Moulin Rouge

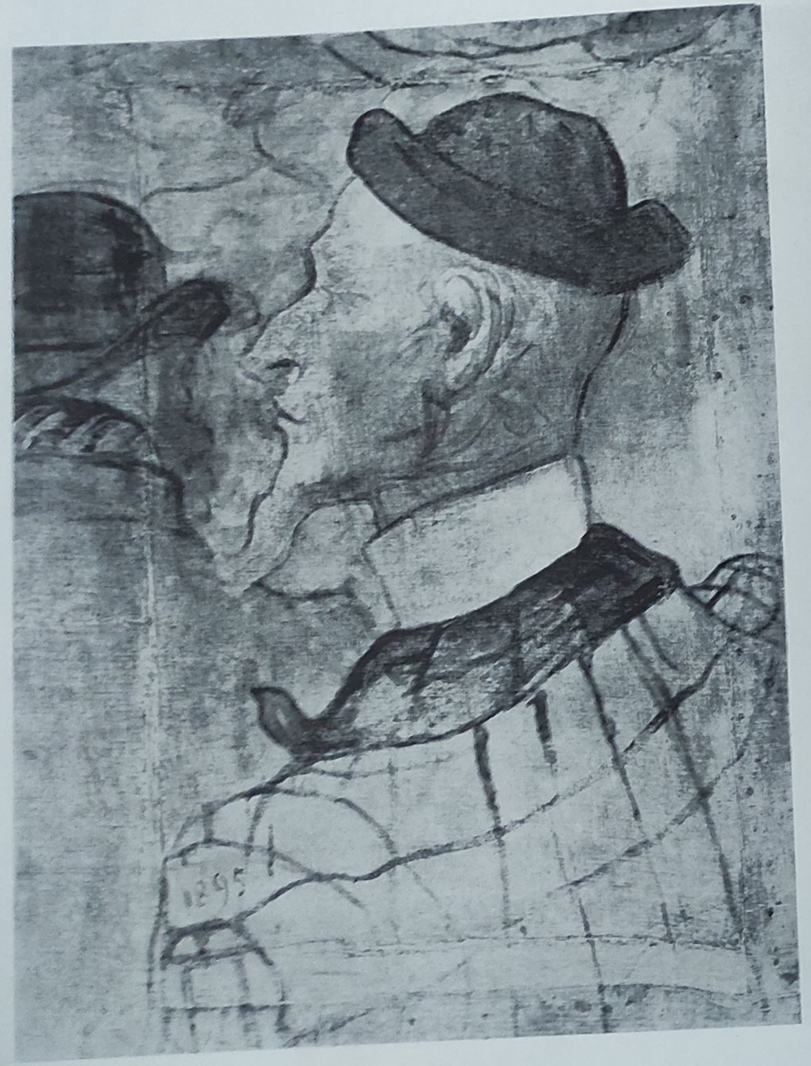




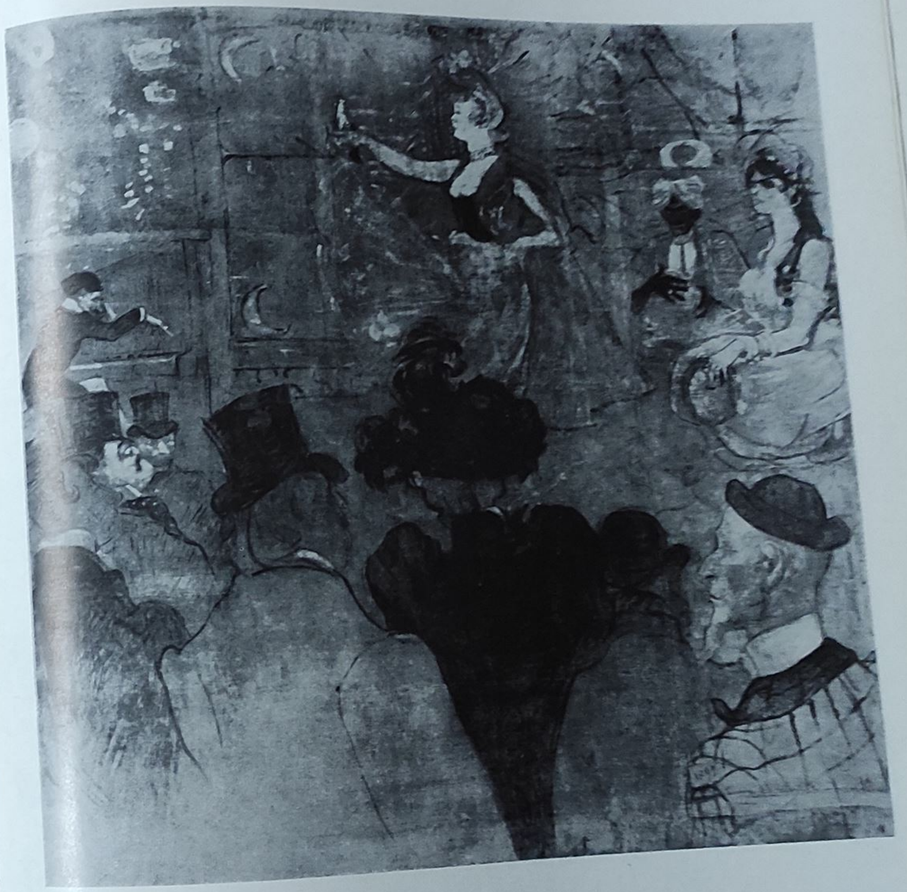
38. Yvette Guilbert salutînd publicul

39. Decorație pentru baraca lui La Goulue: Dans executat de La Goulue și Valentin le Desossé

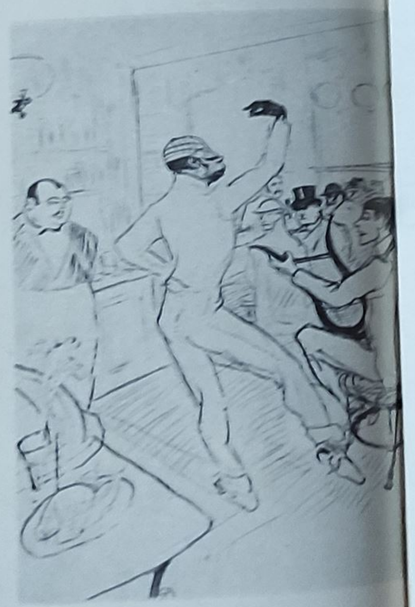
40. Decorație pentru baraca lui La Goulue: Dans maur
(detaliu: Félix Fénéon)



41. Decorație pentru baraca lui La Goulue: Dans maur

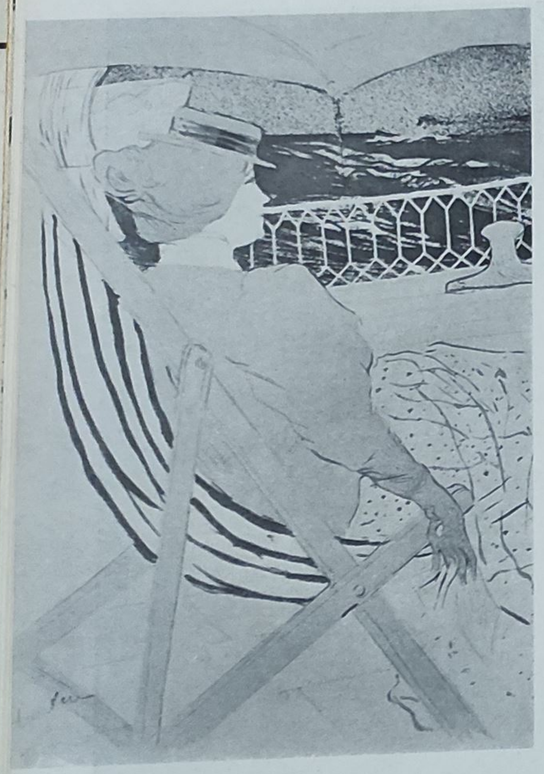


42. May Belfort
43. Chocolat dansant la barre au Achille

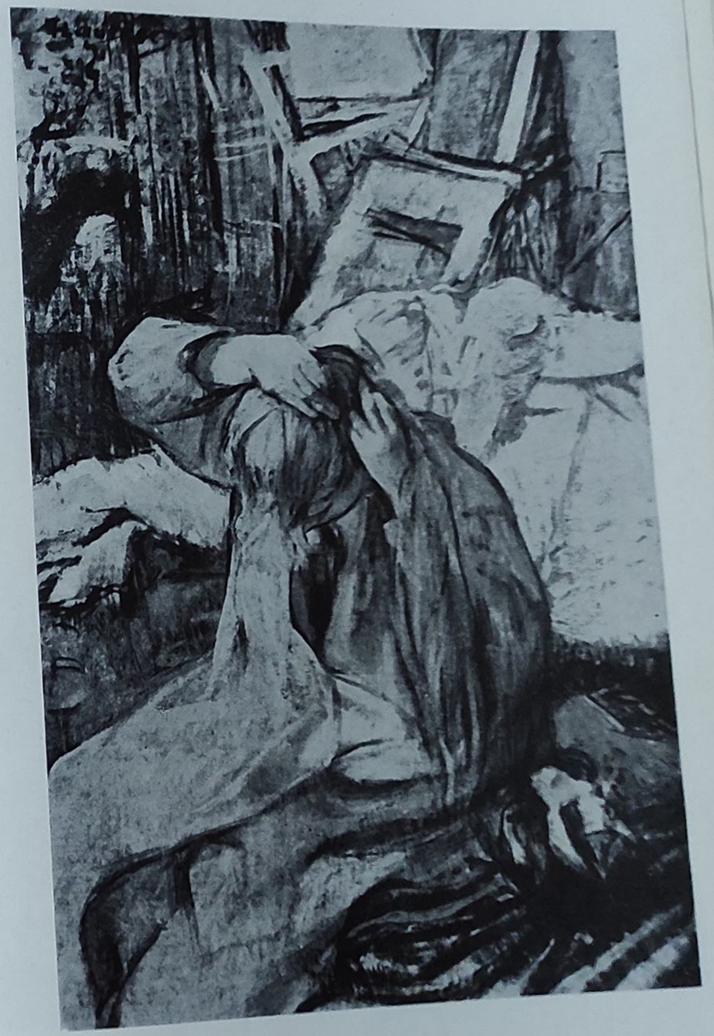


44. La Goulue (detaillu)

45. Necunoscuta din cabina 54
46. May Milton

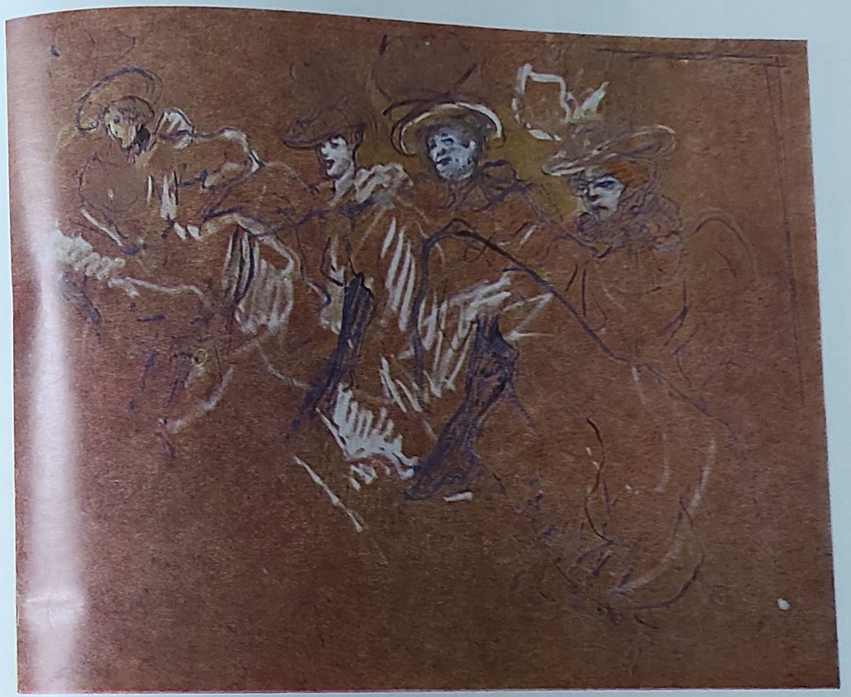


47. Femeie pieptănindu-se

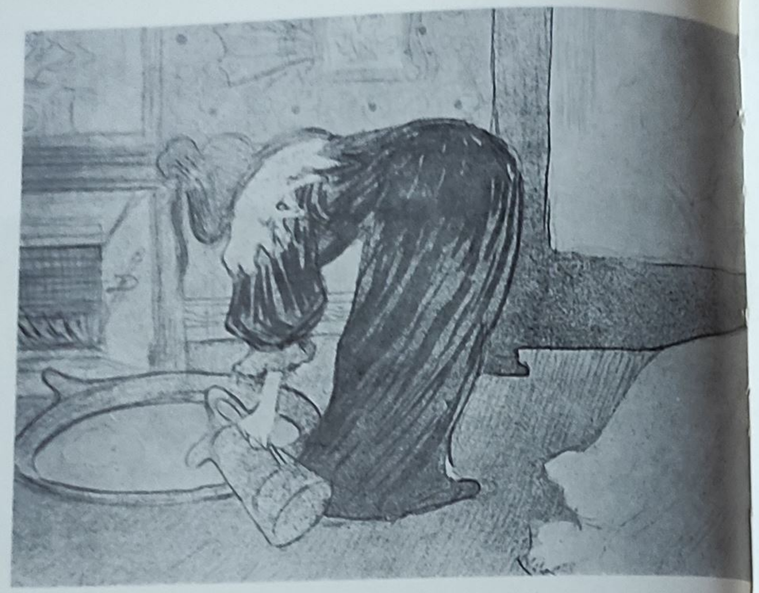


48. Portretul lui Oscar Wilde

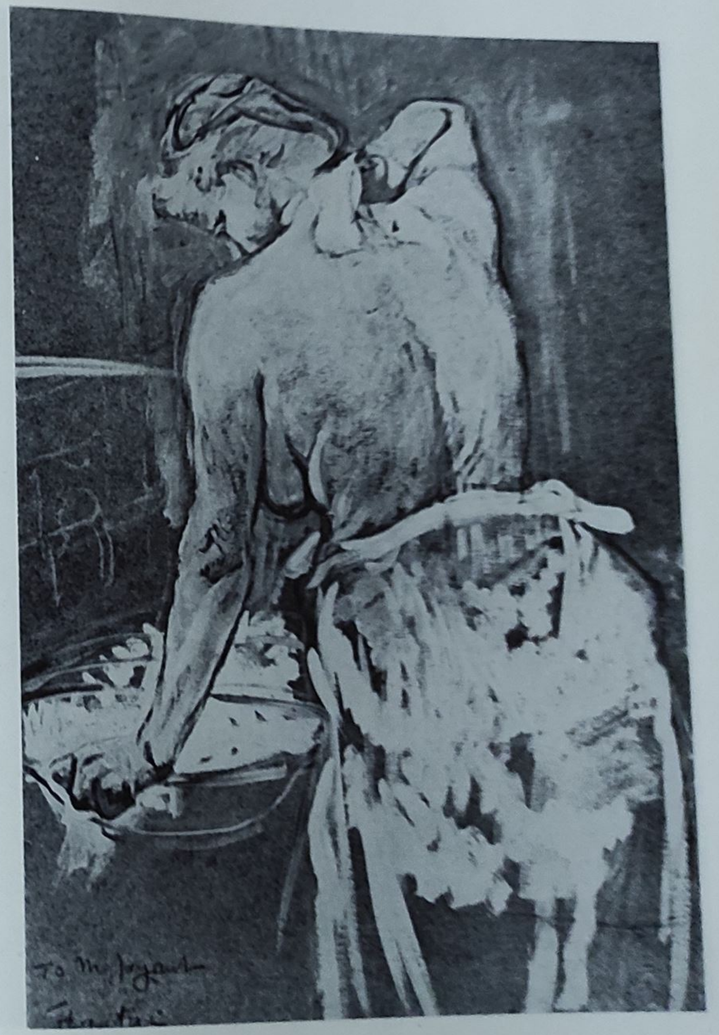
49. Trupa domnișoarei Eglantine



50. Femeie cu lighean
51. Solitudine

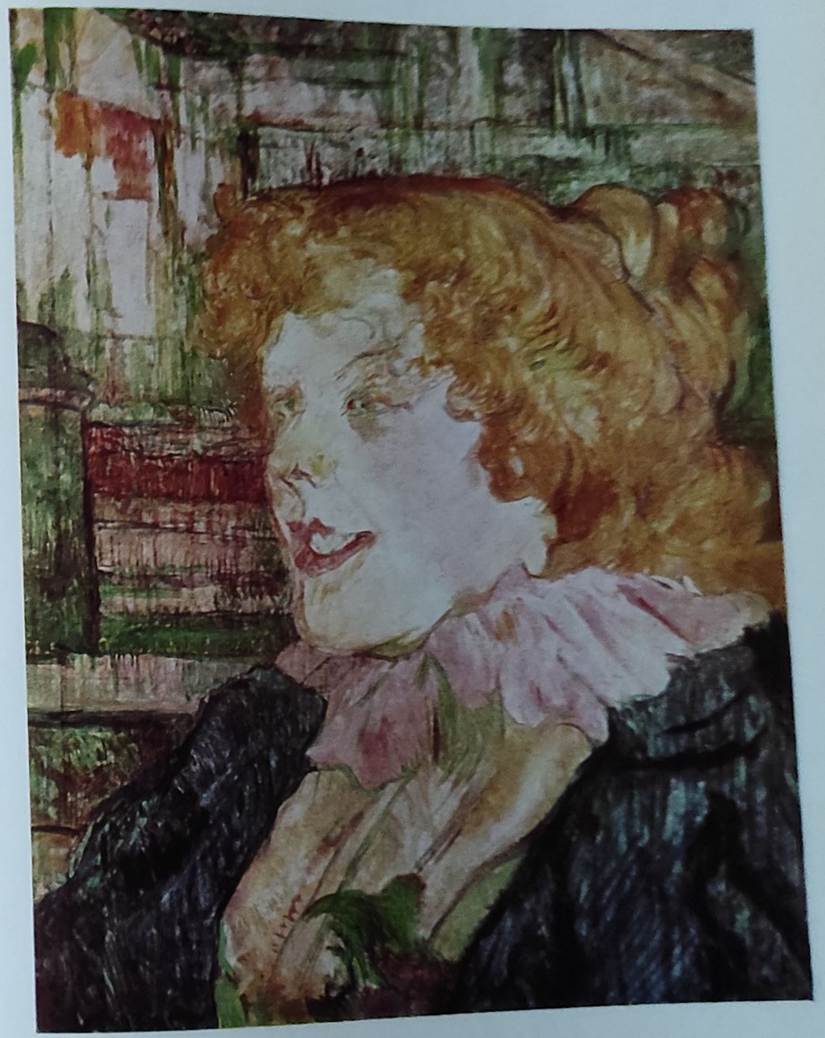


52. Toaleta

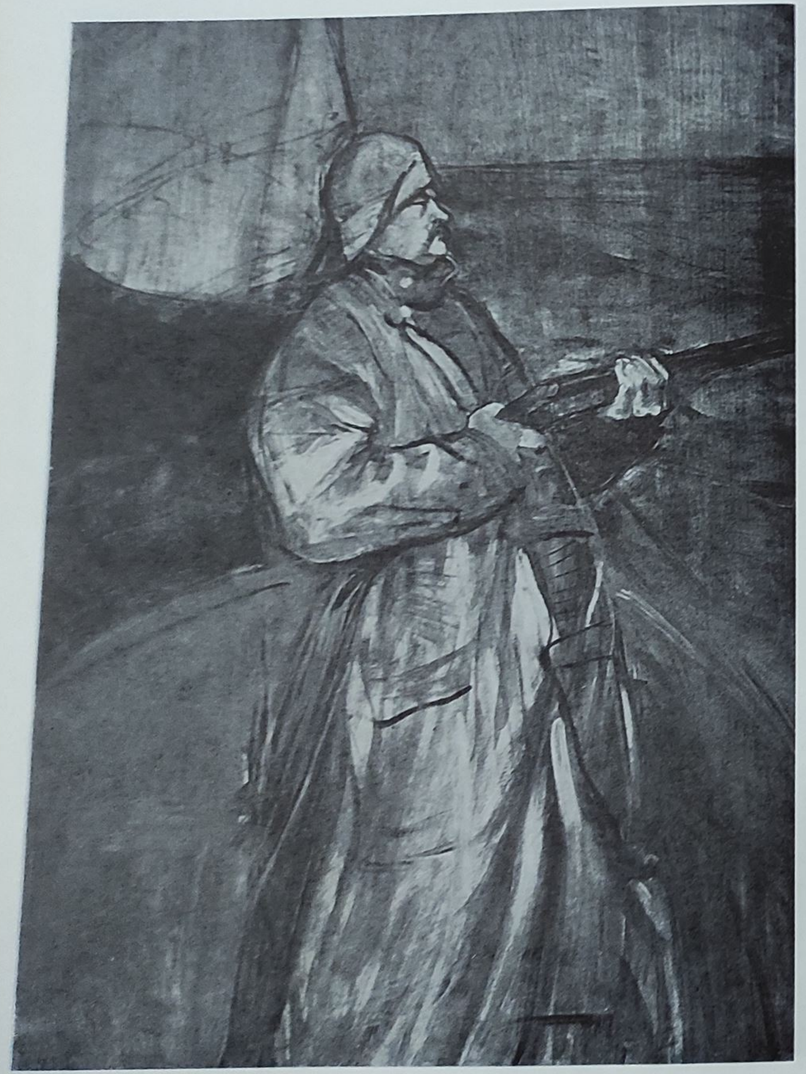


53. Toaleta

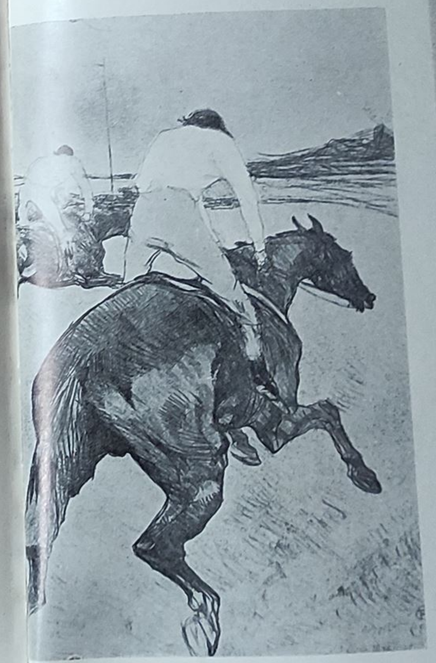
54. Englezoica de la barul «Star» din Le Havre (Miss Dolly)

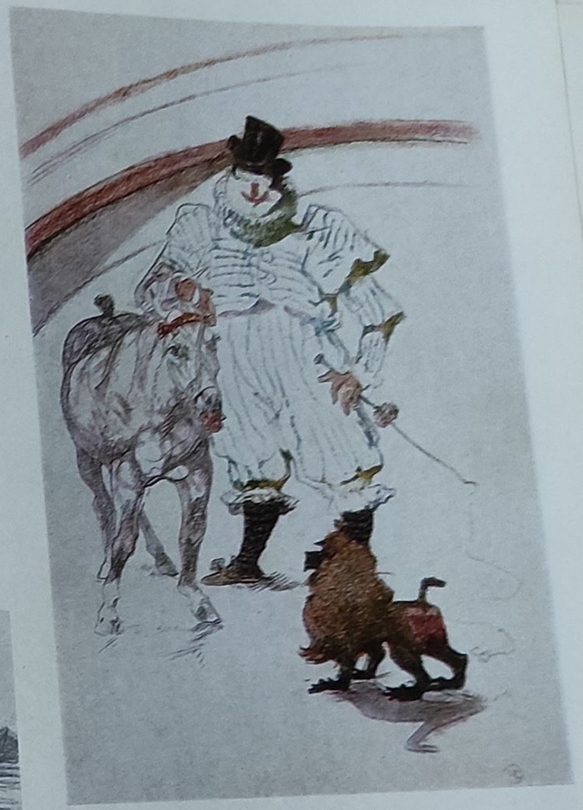


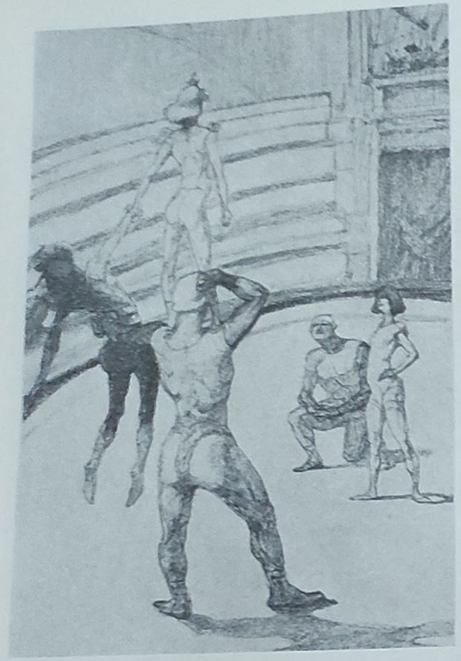
55. Portretul lui Maurice Joyant



56. Jocheul la Longchamp
57. Clovnul, calul și maimuța călăreață

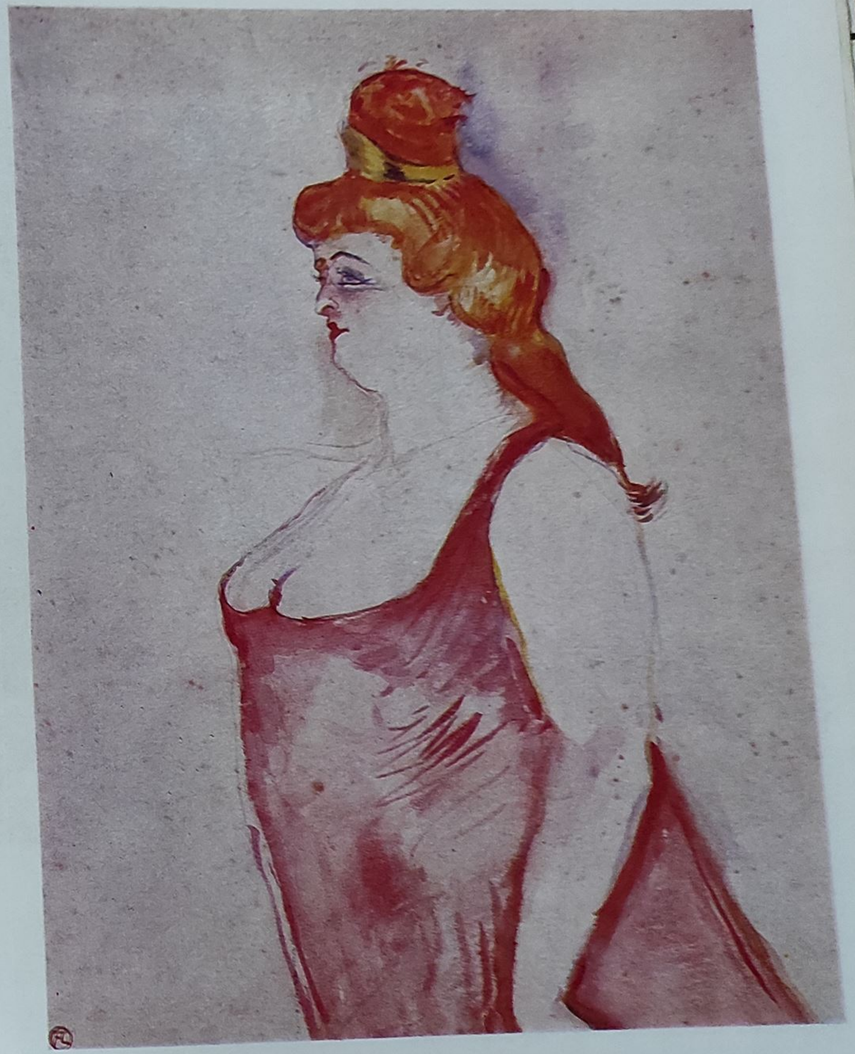




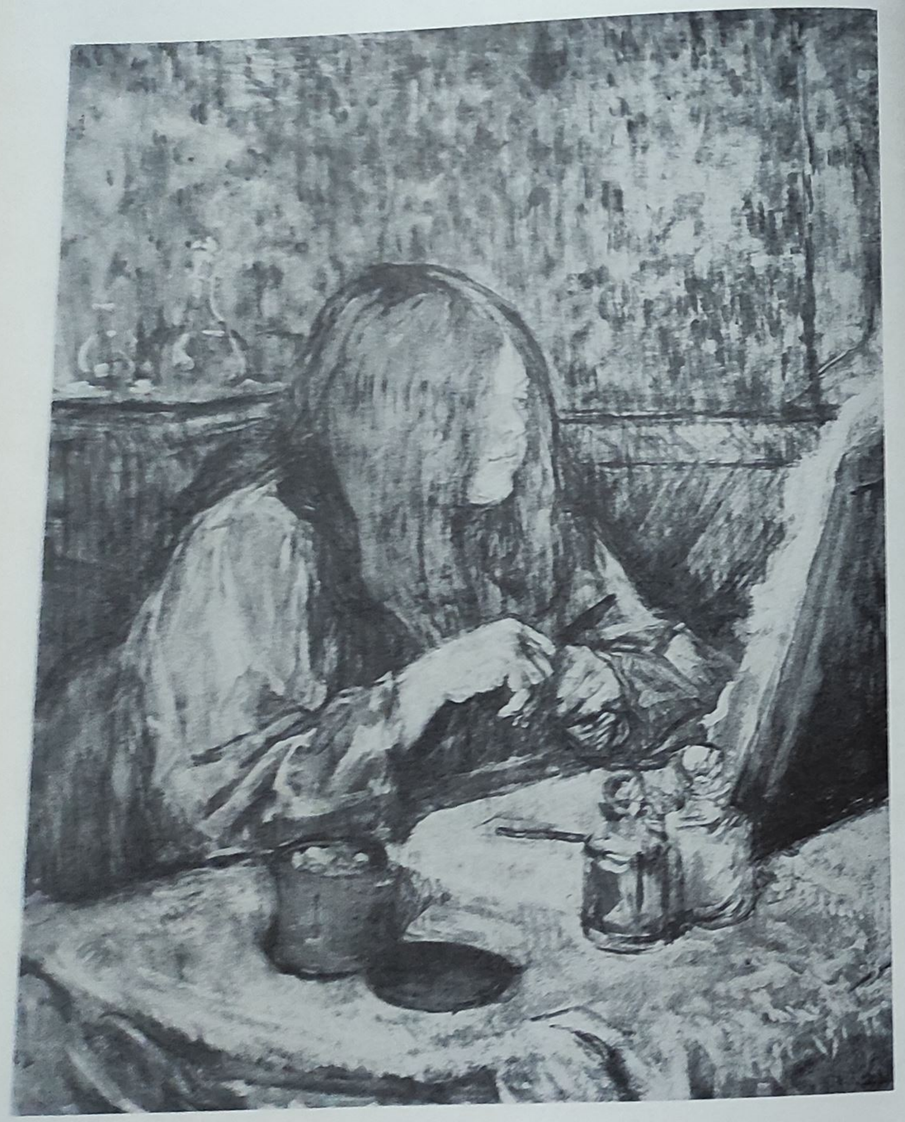


58. Pe arenă
59. Chemare în fața publicului
60. Clovnesa Cha-U-Kao călăreață

61. Domnișoara Cocyte în «Frumoasa Elena»

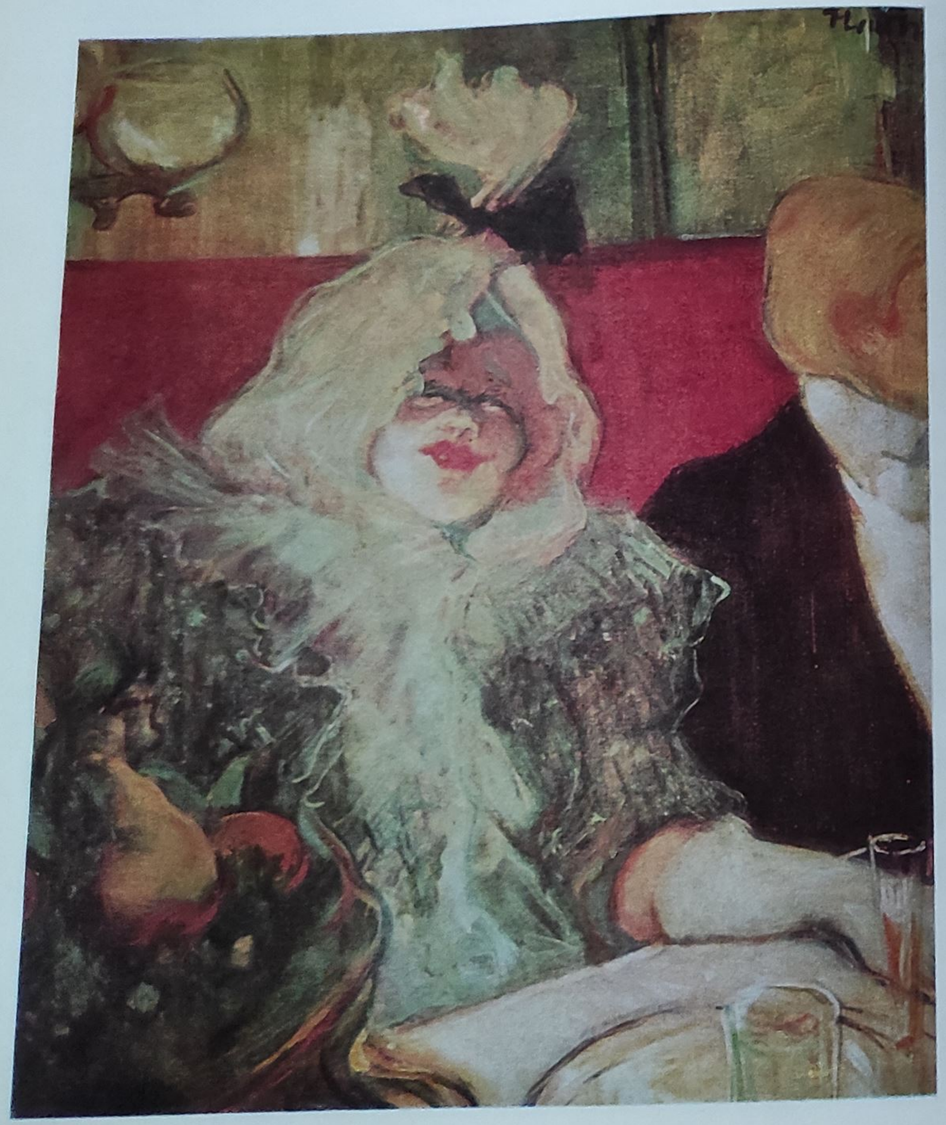


62. La masa de toaletă (« madame Poupoule »)



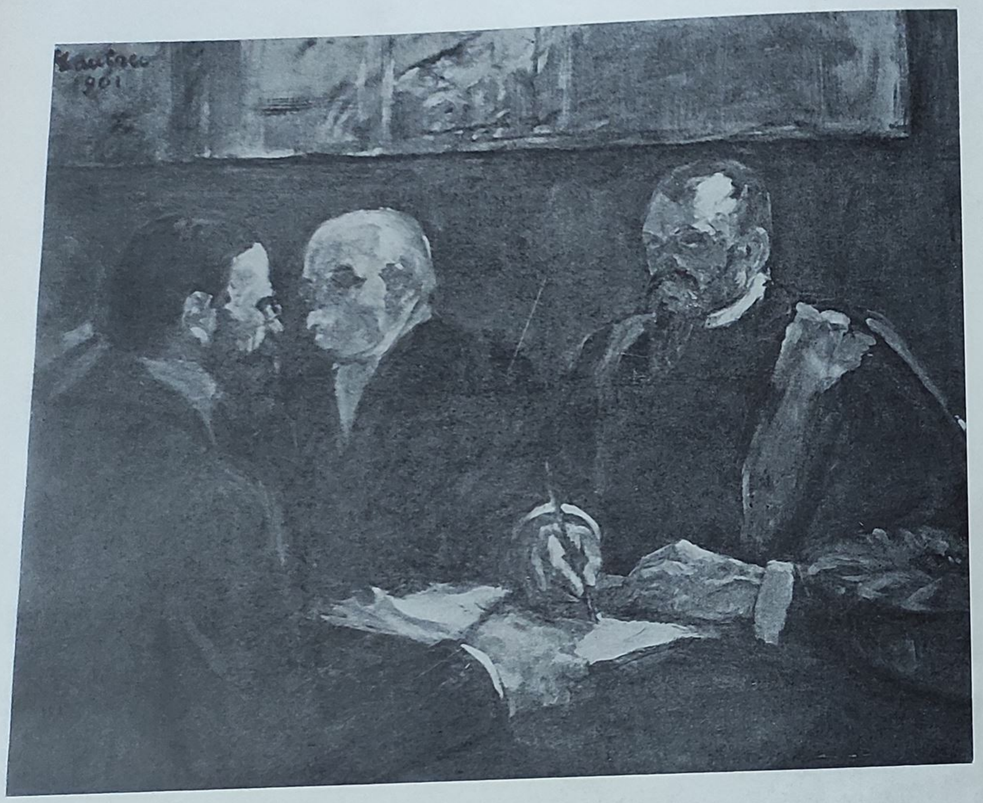
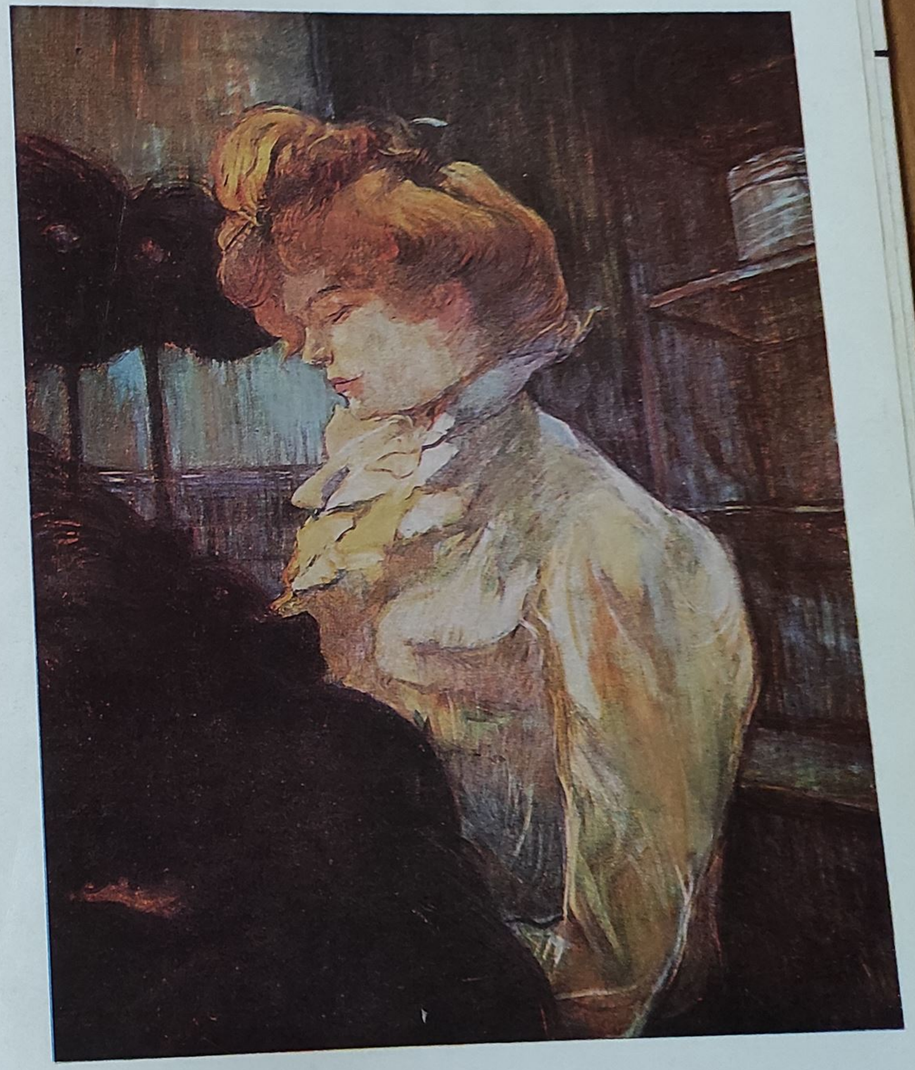
63. Marcelle Lender dansînd boleroul în « Chilpéric »

64. Separeu la cabaretul «Le Rat mort»



65. Mesalina coborînd treptele străjuite de figuranți

66. Un examen la Facultatea de medicină



67. Modista (Domnișoara «Croquesi-Margouin»)